نقد

25.2.2022

د. هدى فخر الدين

# الميتاشعريّة في التراث العربي

## من الحداثيين إلى المُحدَثين



ترجمة

آية علي

# الميتاشعرية في التراث العربي

## من الحداثيين إلى المُحدَثين

تأليف: هدى ج. فخر الدين

ترجمة: آية علي

# الميتاشعرية في التراث العربي

## من الحداثيين إلى المُحدَثين

هــذا الكتــاب صــادر عــن مشــروع «مــدّ» للترجمــة الــذي تقــوم عليــه دار أدب للنشــر والتوزيــع ضمــن مبــادرة إثــراء المحتــوى إحــدى مبــادرات مركــز الملــك عبــد العزيــز الثقافي العالمي (إثراء)

هذه الترجمة هي الترجمة العربية عن الإنجليزية لكتاب:

Metapoesis in the Arabic Tradition
*From Modernists to Muḥdathūn*
By
Huda J. Fakhreddine

تنشر هذه الترجمة عن النسخة الأصلية للكتاب:



***فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية أثناء النشر***

فخر الدين، هدى ج.
الميتا شعريّة في التراث العربي، من الحداثيين إلى المُحدثين. / هدى ج. فخر الدين؛ آية علي - ط١ - الرياض، ١٤٤٢هـ
٣٦٠ ص؛ ٢١ * ١٤ سم
ردمك: ٤-٧٤٨٥-٠٣-٦٠٣-٩٧٨

١ -الشعر العربي ٢- التراث العربي أ. علي، آية (مترجم) ب.العنوان
ديوي ٨١١,٠٠٨ ١٤٤٢/٦٥٣٨

**رقم الإيداع: ١٤٤٢/٦٥٣٨**
**ردمك: ٤-٧٤٨٥-٠٣-٦٠٣-٩٧٨**

الطبعة الأولى
١٤٤٢هـ = ٢٠٢١م

* لوحة الغلاف من عمل الفنان: خالد شاهين





info@adab.com adab.com @adab

المملكة العربية السعودية-الرياض

إلى جدّي «فخر الدين فخر الدين»، في
ذكرى مُحادثتنا الأخيرة، حين رفعت
كلماتُك سماءً صغيرةً مُعتِمة، فتهَاوت
الكواكب بعدها، كوكباً كوكباً.

# المحتويات

# كلمة الناشر

لقد سعدنا كثيرًا في أدب حين حصلنا على حقوق ترجمة كتاب «الميتاشعرية في التراث العربي من المُحدَثين إلى الحداثيين»، للدكتورة هدى فخر الدين أستاذة الأدب والنقد في جامعة بنسلفانيا بالولايات المتحدة الأمريكية؛ وذلك راجع لأهمية هذا الكتاب وبحثه في موضوع يحتاج لمراجعة الكثير من المُسَلَّمات حولَه.

وقد بذلَت المترجمةُ القديرة: آية علي جهدًا كبيرًا لإنجاز المهمة، رغمَ صعوبتها وضيق مساحة الوقت المُتاح، وحين بدأنا في مرحلة المراجعة للنص حظينا في أدب بموافقة الدكتورة هدى مؤلفة الكتاب على مراجعته رغمَ كثرة مشاغلها وارتباطاتها العلمية المتعددة، بالإضافة إلى صعوبة العمل وتشعبه، مع وجود الكثير من المصطلحات التراثية العربية التي ستُعاد إلى أصلها الصحيح، وكذلك المصطلحات الأجنبية التي تحتاج إلى تسكينها في مقابلها العربي الأنسب، وما قد ينشأ من اختلاف في اجتهادات المترجمين، إلى غير ذلك من الإشكالات التي يعرفُها من يعمل في الترجمة وعوالمها المربكة.

إن حرصَنـا فـي دار أدب علـى ترجمة هذا الكتـاب وتقديمه للقـارئ والباحـث العربـي نابعٌ مـن اهتمام الدار ومسـاهمتها في تطوير البحث في مجالات العلوم الإنسـانية والأدب والنقد على وجه الخصوص، ومن خلال الاطلاع على هذه الدراسـة وغيرها سـيُفتَحُ للدارسين العرب رؤًى جديدةٌ في قراءة التراث والتعامل معـه، وبنـاء مقاربـات فكريـة وفلسـفية بينـه وبيـن الحاضـر بكل تجلياتـه الفكريـة والواقعية، بالإضافة إلى تراكُـم التجربة العلمية والبحثيـة فـي مناهـج البحـث وطـرق المعالجـة التـي يمارسـها الباحثـون فـي الجامعـات الغربيـة، خصوصًا فيما يتعلَّـقُ بالتراث العربي أدبًا ونقدًا وفلسفةً.

وكتـابُ الميتاشـعرية يأتي في سـياق البحث عـن أصول هذ المفهـوم -الـذي يبـدو حداثيًّـا فـي مصطلحـه- لـدى الشـعراء المحدثين في العصر العباسي (ابن الرومي/ البحتري/ أبو تمام/ المتنبـي)، ويتتبَّـعُ الكتـابُ، بنَفَس علمي دقيـق وروح أدبية نقدية شـفَّافة، مظاهرَ الميتاشعرية عند المُحدَثين والحداثيين بلغةٍ راقية ومِمتعة.

ونحن على ثقةٍ بأن هذا الكتابَ سيكونُ إضافةً نوعية للمكتبة العربية، متطلِّعين إلى إسـهامه في إثراء القارئ العربي، وانعكاس

ذلـك علـى الـدرس النقـدي فـي الجامعـات ومراكـز البحث في العالم العربي.

وختامًـا نكـرر شـكرنا للمترجمـة والمؤلفـة التـي راجعَـت الكتاب، وكذلك لا ننسى د.حاتم الزهراني الذي كان له دور بارز في تسهيل مهمة الترجمة ومراجعة مواضع منها وإبداء العديد من الاقتراحات النيّرة، فشكرًا للجميع.

**الناشر**

# مقدمة المؤلفة للطبعة العربية

لطالما ارتبط مفهوم الإبداع الشعري العربي بالعلاقة مع التراث. فمشاريع الحداثة العربية، كحركة الشعر الحديث في القرن العشرين وحركة المحدثين العباسيين، هي في جوهرها مشاريعُ تسعى في جانب منها إلى إعادة النظر في العلاقة مع الماضي وتحديدها من جديد، وتقترح في جانب آخر أشكالاً جديدة للعلاقة مع التراث على نحو لا يحدد مسارات المشروع الجديد فحسب، بل يعيد تشكيل التراث مرة بعد مرة.

يدرس هذا الكتاب مفاهيم الإبداع والتجديد في تجربة الشعر الحر في القرن العشرين، والشعر المحدث في العصر العباسي. والقاسم المشترك الأساسي بين هاتين التجربتين هو وعيٌ نقدي ميتاشعري لدى الشعراء بمواقفهم من التراث، وتطلّعٌ إلى التجديد.

ودراسة هاتين الفترتين الشعريتين جنباً إلى جنب تتيح لنا فهماً أعمقَ لما يعنيه الحديث أو المحدَث إذا صح القول، بمعزل عن الاعتبارات الزمنية وثنائية القديم والحديث. إن مشروعي الحداثة هذين يشتركان في طرح أسئلة نقدية تتعلق بتعريف

الشعر ودوره وما يكابده الشاعر في سعيه نحو لغة شعرية متجددة.

أعددتُ هذا الكتاب أثناء دراستي للأدب العربي في جامعة إنديانا، فكان في أصله أشبه ما يكون بترجمة لعلاقتي بالشعر العربي إلى اللغة الإنجليزية. وقد تعمّدت فيه إقامة حوار بين النظريات الغربية والنظريات العربية في الأدب والنقد قديماً وحديثاً. وقد دُفعت إلى هذا الاغتراب الثقافي والأكاديمي بسبب خيبتي من الأنظمة والمؤسسات التعليمية العربية. فنحن لا نهتم بلغتنا وأدبها ولا نوجّه طلابنا نحو الدراسات الأدبية أو الإنسانية إلا نادراً. ولذلك نشهد ما يبدو وكأنه ازدهار للنقد العربي في الأكاديميا الغربية. في تجربتي الشخصية، لم تكن الدارسة في أميركا الخيار الأول. فبعد حصولي على ماجستير من الجامعة الأمريكية في بيروت، حاولت متابعة دراستي للأدب العربي في لبنان، ولكنها كانت تجربة محبطة. ثم وجدت نفسي أدْرسُ الشعر العربي في جامعة إنديانا في دائرة دراسات الشرق الأوسط. كنتُ محظوظة في العمل مع الدكتورة سوزان ستِتكيفيتش، المتخصصة في الشعر العباسي، إلا أنّ السياق الذي كنا فيه لم يخلُ من التحديات.

يقدم بعض دارسي الأدب العربي في الجامعات الأجنبية

دراسـات قيمـة، إلا أن موقـع الأدب العربي لا يـزال على هامش الإنسـانيات والدارسـات الأدبية في الأكاديميـا الغربية. لذلك لا يجـب أن نعوّل كثيـراً على الاهتمام الذي يلقاه الأدب العربي في الجامعـات الأجنبيـة، فهـو لا يعـوض عـن تقصيرنـا فـي العالـم العربـي. وعلـى المخلصيـن لدراسـة الأدب أن يتجنّبـوا بعـض المخاطـر في السـياق الأكاديمي الغربي وما يسـقطه على الأدب العربي. عليهم أن يحذروا من السياسـات الأكاديمية التي تسـطْح الأدب العربي ولا تسـمح بمقاربته مقاربة فنية، بل تبحث فيه عن ظواهر سياسية واجتماعية، غالبا ما يسخّر النص الأدبي لدراستها. والترجمـة فـي هـذا السـياق تلعب دوراً أساسـياً فـي خلق صورة الأدب العربـي فـي الغـرب، هـي بطبيعـة الحـال صورة تشـكلها توقعات القارىء الغربي وذائقته.

ترجمـة هذا الكتاب إلـى العربية عودة بعد اغتـراب، وتوجّه إلى القارئ العربي العارف بالشعر، الذي طالما كان في ذهني هو المتلقي المقصود لهذه الدراسة. وقد سعيت من خلال مراجعتي للترجمـة إلـى تفادي الأخطـاء اللغويـة، والتدقيق فـي النصوص الشـعرية والمصطلحات الأدبية المستمدّة من الإنجليزية وغيرها مـن اللغات. وهذا لكي تكون لغة الكتاب العربية وفيةً للنصوص الشـعرية المدروسـة، القديمة والحديثة، التي تُظهر لنا قدرة لغتنا

وشعرائها على التفكّر العميق في معنى الشعر ومكانته ودوره في مساءلة واقعنا والتأمّل فيه.

أشكر جميع الذين ساهموا في إصدار هذا الكتاب، وخاصة المترجمة، ودار «أدب» والمشرفين عليها.

# شكر وتقدير

قُدّم هذا المشروع في نسخته الأصلية كأطروحةِ دكتوراه لقسم لغات الشرق الأدنى وثقافاته بجامعة إنديانا (فبراير ٢٠١١). أشكر مشرفتي -البروفيسورة سوزان ستيتكيفيتش- على تعليقاتها وإرشاداتها، وملاحظاتها القيّمة. كنتُ محظوظة بالعمل على هذا المشروع بالتّحاور معها ومع أعمالها. أشكر البروفيسور بول لوسينسكي -كذلك- على ملاحظاته القيمة. لقد تعلّمتُ الكثير من وجهة نظره الفريدة، ودقّته في الملاحظة. وأشكر البروفيسورة تشيدم هاردينغ والبروفيسورة أنجيلا باو على وقتهما ودعمها المُستمر خلال سنواتي في جامعة إنديانا. أشكر أيضًا مؤسسة الوقف الوطني للعلوم الإنسانية National Endowment for the Humanities على الزّمالة التي دعمت بحثي أثناء إعداد النسخة النهائية من هذا المشروع وتنقيحها.

إنني ممتنة عظيم الامتنان لوالدي جودت فخر الدين، الذي فتح لي أبواب الشعر، وعلّمني -بِصَمته- الإصغاء لإيماءات الكلمات.

ولتذكيري الدائم بالابتهاج بالمسيرة وبالرحلة في الكتابة، أشكر أحمد الملاح؛ شريكي في الشعر.

# مقدّمة

كان اهتمامـي بنشـاط حركـة الشـعر الحُرّ في الشـعر العربي (الحركـة الحداثيـة في القرن العشـرين) وبالمؤثـرات فيها الدافعَ الأول وراء هـذا المشروع. وحيـن كنـت طالبـة لـلأدب العربـي والأدب الإنجليـزي فـي العالـم العربـي، كثيـرًا ما كنـتُ أصادف أعمـالًا تركّز علـى التأثيـرات الغربيّة في حركة الحداثـة العربية، ونادرًا ما كانت تشير إلى مرجعيات مُحتملة في التراث الشـعري العربـي لهذا المشـروع الثوري. وكأنّ مشـروعًا واعيًـا للتغيير في التعبيـر الشـعري لا بـدّ أن يكـون متعارضـاً مـع التـراث الأدبـيّ، وخاضعـاً لتوجيـه تأثيـراتٍ غربيّـة أو غيـر تراثيّـة. وهكـذا تحوّل اهتمامي نحو السوابق المحتملة لهذا المشروع الحداثي الثوري، أو علـى الأقـل نحـو المقارنات المُمكنـة به في التراث الشـعريّ العربي أو ما يشار إليه –وإن على نحوٍ إشكالي– بـ «الشعر العربي الكلاسيكي».

تحمل صفة «كلاسـيكي» في تطبيقها على الشّـعر العربي في فترةِ ما قبل القرن التاسـع عشر، وبالأخصّ شعر العصر العباسي، دلالاتٍ مُهمّـة، تُشـكّل طريقـة قـراءة هذا الشـعر وتقديـره داخل العالـم العربـي وخارجـه. إنها تفتـرض وجـود أدبٍ قديم جامد،

ينبغـي تناوله بالقـراءة والتدارس، ولكن بهـدف تجاوزه في نهاية المطـاف. وكما أوضح يوغوسـلاف سـتيتكيفيتش فـي محاضرةٍ ألقاهـا عـام ١٩٦٧ علـى جمهـورٍ من المسـتعربين، فـإن المأخذ الرئيسـي على حقل الإسـتعراب حتـى ذلك الوقـت كان اعتماده علـى النّهـج التاريخي فـي مقاربة الشـعر العربي، مع نظـرةٍ نقديّة محـدودة أو مُنعدمـة. ينتـج عن هـذا النهجِ التاريخـيّ تاريخٌ أدبي يصبـح فـي أفضـل حالاتـه تاريخًـا ثقافيًّـا، وفـي أسـوئها دليـلاً كرونولوجيـاً وسِـيَريّاً رثّـاً[1]. إنـه نهـجٌ «يبنـي المعابـد للعظمـاء الكلاسـيكيين[2]»، فيظلّـون أمواتًـا وبعيـدي المنـال، ولا يمكـن بعثهم إلى الحياة من جديد إلا من خلال قراءة نقدية تشتبك معهم اشباكاً عميقاً وحميماً.

يسـلّط هذا الكتـابُ الضوء على مرحلةٍ في التراث الشـعري العربـي، تُعتبـر ثوريـةً فـي إنجازاتهـا، ومتميّـزةً بوعـي شـعرائها بأنفسـهم وبكونهم أصحاب مشروع إبداعي جديد. وعلى الرغم من الاعتراف بأهمّية التجربة العباسية، إلا أن معظم النقاد الأدبيين لا يُشـرِكونها في النقاشـات التي تتناول الشعر الحديث في القرن

---

(١) ياروسـلاف سـتيتكيفيتش، الشـعر العربي والاستشـراق، تحرير. وليد خازندار (أكسفورد: مركز أبحاث كلية سانت جون، ٢٠٠٤)، ٢٢.

(٢) المرجع نفسه، ٢١.

العشـرين. وفي المقاربة الزمنية الخطّيـة، نجدها تتعرض للإبعاد أو الدفـع للـوراء. ولـذا أجد أن مـن الأهمية بمـكان أن نربط بين المحدثيـن العباسـيين وبيـن مشـروع الحداثة العربيّـة وأن نُدخل الشـعراء العباسـيين -من أمثال أبي تمام وابن الرومي والبحتري، وبالتأكيـد المتنبـي الـذي أتى في وقتٍ لاحق- في المناقشـة التي تدور حول الشـعر العربي واتجاهاته في عصرنا الحالي. توفّر لنا مقابلة مشـروع المُحدثين وحركة الشعر الحر رؤىً مُتبصّرة بالغة الأهمّية حول ما نعنيه تحديدًا بقولنا «التغيير الشعري» و «الثورات الشـعرية»، وحتـى الصّفات التي نسـتخدمها لوصـف القصائد أو الحركات الشعرية، مثل: «أصيل» أو «جديد».

علـيّ أن أوضّـح هنـا أنّنـي لا أهـدف إلـى إجـراء مقارنة بين هاتيـن المجموعتيـن مـن الشـعراء، بـل إلـى اسـتخدام التجربـة الأحـدث كنقطة انطلاقٍ لدراسـة التجربة الأبعـد تاريخيًّا. ويعود السبب وراء استخدام تجربة الحداثة في القرن العشرين كمدخلٍ لدراسـة الميتاشـعرية العباسـية، إلـى أن مصطلـح «الميتاشـعرية metapoesis » لـم يتطور سـوى فـي الأعمال النقديـة التي تتناول حركـة الشـعر الحـر. إنّ الدراسـات الحديثـة حول الميتاشـعرية العربيـة -والتي أناقشـها في الفصـل الأول- توهمنا بأنّه لا يمكن تطبيـق مفهـوم الميتـا الشـعريّة سـوى علـى حركـة الشـعر الحـر

الحديثة. كما أنّ المنظور النقدي المتاح حول مشروع الحداثة يؤسس للميتاشعرية بوصفها مفهومًا لا يمكن تطبيقه إلا على حركةٍ أدبيّة عربية «حديثة»، حيث يُفهم «الحديث» من المنظور الزمني على أنه «القريب زمنياً». أود الابتعاد عن هذا المنظور النقدي السائد، والحثّ على فهمٍ وتفحصٍ أعمق للحداثة الشعرية لدى المحدثين العباسيين، بحيث يُفهم مصطلح «حديث» باعتباره مصطلحًا أدبيًا، لا تاريخيًا.

يأتي قرار البدء من النهاية، عند المتأخرين زمنياً، بشكلٍ واعٍ تمامًا. إذ أرى أن البدء من القرن العشرين وشقّ الطريق عبر الكتاب نحو العصر العباسي يساهم في تجديد فهمنا لما هو «حداثي» أو «جديد شعريًا»، وفصله عن منظور التسلسل الزمني. أودّ تقديم هاتين المرحلتين جنبًا إلى جنب، كمثالين كان فيهما التأليف الشعري مسكونًا بانشغال الشعراء بوسائل تعبيرهم، وقلقهم حيال مواقعهم في استمراريةٍ ما. أضِف إلى ذلك، أن شعراء الشعر الحر والمحدثين العباسيين ليسوا بعيدين عن بعضهم البعض من الناحية الشعرية كما هم من الناحية الاجتماعية والثقافية والتاريخية. والحقيقة أن شعراء الشعر الحر وأسلافهم (مَثل جماعتي أبولو والديوان) كانوا يشكّلون في معظم الأحيان ردود فعلٍ مُضادة لمشروع الكلاسيكية الجديدة (أي شعر أحمد شوقي ومعاصريه)، والذين كانوا يحاولون من جانبهم إحياء

القصيـدة العباسـيّة (خصوصاً لـدى أبي تمام والبحتـري). بعبارةٍ أخـرى، فـإن نمـوذج القصيدة الـذي كانـت تتفاعل معـه الحركة الحداثية في القرن العشـرين وتسـتجيب لـه كان نموذج القصيدة العباسـية التي اسـتعادها وأحياها الكلاسـيكيون الجدد في عصر النهضة في أواخر القرن التاسع عشر.

ولأنّ المحدثيـن[1] العباسـيين كتبوا ضمن حدود الأشـكال

---

(١) يُسـتخدم المصطلـح للإشـارة إلى شـعراء القـرون الأولى مـن العصر العباسـي، ومفـرده مُحـدِّث. يعـود الفضل إلـى المحدثين فـي إدخال أسـلوب البديـع. ومن كبار الشـعراء المحدثين: بشـار بن بُـرد (٩٦ / ١٦٧-٧١٤ / ٧٨٣)، مسـلم بـن الوليـد (١٣٠ / ١٦٧-٧٤٧ / ٧٨٣)، أبـو نـواس (١٣٠ / ١٩٨-٧٤٧ / ٨١٣)، أبـو تمـام (١٧٢ / ٢٣١-٧٨٨ / ٨٤٥)، البحتـري (٢٠٦ / ٢٨٤-٨٢١ / ٨٩٧)، ابـن الرومـي (٢٢١ / ٢٧٦-٨٣٦ / ٨٨٩)، المتنبي (٣١٣ / ٣٥٤-٩١٥ / ٩٦٥). كثيـر مـن هؤلاء الشـعراء من أصـول غير عربيـة أو مختلطة (مولّـدون)، وهـذا السـبب وراء اسـتخدام مصطلـح (المولّديـن) فـي بعـض الأحيان كمـرادفٍ لمصطلح (المحدثين). أنظـر جي جي إتش فـان خيلـدر، «Muḥdaṯhūn (a.),» موسـوعة الإسـلام، الطبعة الثانية، تحريـر: بـي بيرمـان، وتـي بيانكيـس، وسـي إي بوسـورث، وإي فـان دونزيـل، ودبليـو بي هاينريـش (ليدن: بريـل، ٢٠١٠) بريل أون لاين. ٢٠١٢ http://referenceworks.brillonline.com/entries/encyclopaedia-of-islam-2/muhdathun-SIM_8846

الشعرية الموروثة، فإنّ إنجازاتهم الرائدة وبياناتهم الشعريّة أقل وضوحاً في نظر القُرّاء في القرنين العشرين والحادي والعشرين. ومن المنطلق نفسه، فقد منح التخلي ولو النسبي عن بحور الخليل الشعرَ المكتوب تحت مظلّة حركة الشعر الحر مكانة «الجديد» و«الثوري» و«الطلائعي»، على الرغم من أن الثورة لم تتجاوز في بعض الأحيان الالتزام بتفعيلة واحدة بدلًا من استخدام جميع تفعيلات البحر. لقد هجر الشعراء بحور الشعر العربي المكتملة ولجأوا بدلًا من ذلك إلى وحدة البحر المفردة (التفعيلة)، أو إلى مجموعة التفعيلات الأساسية المكوّنة للبحر (مثل تفعيلتي: مستفعلن وفاعلن لبحر البسيط). كما تحرّروا من الالتزام بالقافية الواحدة التي تميّز القصيدة القديمة. فأصبح التنويع في التفعيلات الشعرية وتكرارها واستخدام القافية أو عدمه من اختيار الشاعر الحديث، وهو الخيار الذي يتّخذه وفقًا لموضوع القصيدة وطابعها.

وقد اختبأ بعض النتاج الشعري لحركة الشعر الحر خلف هذه المخالفة الجريئة -ولكن الوحيدة- لهيكل القصيدة التراثية. وحين يكون التغيير مقتصرا عند هذا الحد الشكلي، تفشل الحركة في تقديم لغةٍ شعريّة جديدة أو تأسيس ذوقٍ شعريٍّ جديد. في المقابل، كان الشعراء العباسيّون (من أمثال أبي تمّام وجيلِه)

قادريـن علـى إحـداث ثـورةٍ حقيقيـة فـي القصيـدة ودالّاتهـا (موتيفاتهـا)، عوضًـا عن التخلي عنها ببسـاطة باعتبارها بالية. بل ويمكـن القـول أيضًـا إنّ الحفـاظ على شـكل القصيدة قد سـمح لحـوار أكثر حميمية واسـتمرارية مع التراث في مشـروع الحداثة العباسية مما هو عليه في مشروع الحداثة في القرن العشرين. بيد أنّ حركة الشعر الحر في أواخر الأربعينيات من القرن العشرين لا تـزال تمثّـل في نظر النقـاد العرب المُعاصرين خطـوةً ذات أهمّية أكبـر فـي تطـوّر الشـعر العربـي. ومـع أن البعـض قـد يشـير إلـى العباسـيين باعتبارهـم أسـلافا ملهِمُيـن، فـإنّ المقاربـة التاريخية للموروث الشـعري العربي والثقافة العربية بشـكل عـام، غالباً ما تُـحيل الشعر العبّاسي إلى مجرد فئة كلاسيكية، ما يجعله -بحكم التعريف- نقطةً، على الشعراء العرب المعاصرين أن يتجاوزوها، أو يرتقوا عنها في سعيهم لتبوّء المنزلة والأهمّية في عالم اليوم.

يبحـث هـذا الكتاب فـي أعمـال بعـض الشـعراء المُحدثين باستخدام الإطار النظري النقدي، الذي غالبًا ما يُستخدم للحديث عـن الحـركات الطليعيـة الحديثـة، وخاصـة مـن خـلال عدسـة الميتاشـعرية. ما الشـعر؟ ولماذا الشعر؟ ألحّ الشـعراء العباسيون فـي السـؤال كمـا ألـحّ أحفادهـم المعاصـرون. ومن خـلال هذه العدسـة، والتـي غالبًـا مـا تُسـتخدم لدراسـة الشـعر الحداثي في

القرنين العشرين والحادي والعشرين، يرصد هذا الكتاب ميلًا ميتا شعريًّا ويتفحصُ تأمّلات شعراء القرن العبّاسي الأوّل في الشعر من خلال قصائدهم.

أحد التحديات التي واصلتُ العمل على مواجهتها في مراحل هذا المشروع كافّة، كان تعريف مصطلح «الميتاشعرية». بدأتُ بوضع المصطلح ضمن سياق حركات القرن العشرين الحداثية؛ الموضع الذي غالبًا ما نصادف فيه هذا المصطلح. وفي محاولةٍ لفهم ما يميّز العصر الحديث فيجعل شعراءه على وجه الخصوص على درجةٍ عاليةٍ من الوعي الذاتي بفنّهم، وأكثر ميلاً للتأملات الذاتية بشأنه، يقول ديفيد ميلر:

> «عندما تكون علاقة الكاتب الأخلاقية (والاقتصادية) بجمهوره غير واضحة أو ثابتة في إطار الثقافة التي يكتب فيها، يحوّل الوعي الذاتي الحتميّ بالكتابة مشروعَ التأليف إلى مشروعٍ للتعريف بالذات[1]».

---

(١) ديفيد إل. ميلر، مقالة: «Authorship, Anonymity, and The Shepheardes Calender» دوريّة: Modern Language Quarterly, 40.3 (1979): 219.

بعبـارةٍ أخرى، يصبح التأمّل والوعي الذاتيان طريقة الشـاعر في التعبير عن حاجته لتحديد مكانته ودوره الاجتماعيين، ورسم علاقـةٍ واضحـة مـع الجمهـور. لكن عندمـا يتعلق الأمر بدراسـة الشـعر العربـي، فليـس بوسـعنا حصـر هـذا التسـاؤل عـن الدور والمكانة الاجتماعيين في شعر القرن العشرين. فعلى مدار تاريخ العرب (وبالأخص مع ظهور الإسـلام)، وجد الشـعراء أنفسـهم مجبرين على إعادة النظر في مكانتهم مرارًا وتكرارًا. لهذا -وبعيداً عن الدعوى السهلة القائلة بأن الشعر كله ميتا شعري عند مستوى ما-، يمكن بكل سـهولة تحدّي الربط التاريخي بين الميتا شعري وحداثـة القـرن العشـرين، وذلـك مـن خـلال أمثلـة كثيـرة علـى الميتاشعرية في الشعر العربي قبل القرن العشرين.

لقـد كان العصـر العباسـيّ فترة استكشـافٍ وتسـاؤلٍ بكل ما تحملـه الكلمـة من معنـى. كان الشـعراء في مواجهةٍ مـع الوضع الشعري الراهن، وكانت الطريقة الوحيدة للمُضي قُدمًا هي بهدمِه وكسـر شـروطه. ومع ثورة «البديع[1]» والنقاشات المحمومة مع

(١) يُستخدم مصطلح «البديع» لوصف الأسـلوب الشـعري الجديد الذي قدّمـه بعض الشـعراء العباسـيين. يُعتقـد أنّ أول من كتب شـعر البديع كان الشـاعر بشـار بن برد (٩٦ / ٧١٤-١٦٧ / ٧٨٣). ابتعد شـعراء البديع عن أسـاليب القدماء في اسـتخدام الوسائل البلاغية، وخاصّة =

المحدثين العباسيين تارة وضدهم تارة أخرى، كان توجيه الكثير من الاهتمام إلى الشعر نفسه ونحو عملية الكتابة ذاتها أمرًا حتميًّا. إذا كانت الحداثة تعني تحطيم الصور النمطية، والاختلاف عن القديم، والتمرّد على الأنظمة القائمة، فهذا يعني أنّ التراث الأدبي العربي قد شهد مرحلةً «حداثيّة» وميتاشعرية قبل القرن العشرين بوقتٍ طويل[1].

إذا كانت الميتاشعرية تعكسُ مراجعةً للاصطلاحات وبحثًا عن أشكالٍ جديدة للتعبير في القرن العشرين، فإن ما أُسمِّيه

---

= الاستعارات والتشبيهات. لقد كان شعرهم أكثر تجريداً، وكما تقول سوزان ستيتكيفيتش: «شعر البديع ترميزٌ للمعنى في نمط تعبيرٍ مجازيّ»، وتشرح أصل المصطلح بقولها: «لم يكن هناك تعريف للمصطلح في بداية الأمر، إذ يبدو أنه كان يشير إلى الخاصّية الجديدة والمُبتكرة للشعر فحسب. ترتبط الكلمة نفسها بالصيغة الرابعة من الفعل «أبدع»، والذي يعني إنشاءآ للمرة الأولى أواختراعاً أو إيجادَ ما لم يكن موجودًا من قبل. وتجدر الإشارة هنا أيضًا إلى البِدعة، وهي الابتداع في عالم الدين والفقه؛ ما نقصده بقولنا بِدعة/ هرطقة». سوزان ستتكفيتش، أبو تمام وشعريّة العصر العباسي (ليدن: إي.ج. بريل، ١٩٩١)، ٥-٨.

(١) يجد أدونيس بداية الحداثة في الشعر العربي عند بشار بن برد. أنظر: أدونيس، مقدمة للشعر العربي. الطبعة الثالثة، (بيروت، دار العودة، بيروت، ١٩٧٩)، ٤١-٤٢.

الميتاشعرية العباسيّة هو انعكاسٌ للبحث في ذلك العصر عن أشكالٍ جديدة، ولإعادة النظر في الأعراف والقواعد المُتوارثة. وبالإضافة إلى كونها تأملات في العملية الإبداعية، تُمثّل اللحظات الميتاشعرية كذلك تعليقات الشعراء على الأُطُر النقدية التي كانت سائدة في عصرهم. يمكن أن تساعدنا دراسة مثل هذه اللحظات في تكوين نظرةٍ متبصّرة في التبادل الديناميكي بين الشعراء والنقاد. وبغضّ النظر عن الإطار التاريخي، يمكن ربط مرحلة «الميتا/ التحوّل» هذه بميل أيّ كل مشروعٍ جديد إلى المراجعة والابتكار.

أُقدّم في الفصل الأول تعريفًا للمصطلح، كما يُستخدم في النقد المُتّصل بحداثة القرن العشرين في كلٍّ من الموروث الغربي، ومن ثَمَّ في تطبيقاته على حركة الشعر الحر في الشعر العربي الحديث. يُعد هذا تطبيقًا بديهيًّا نسبيًّا للمصطلح؛ نظرًا لكوْن معظم الإطار النظري لحركة الشعر الحر في اللغة العربية مستوحىً من الحركات الحداثية في فرنسا وإنجلترا والولايات المتحدة، إن لم يكن مستعارًا منها استعارةً مُباشرة. كانت الأهداف التي وضعها شعراء الحداثة العرب لأنفسهم متوافقةً إلى حدٍّ كبيرٍ مع ما رأوه في أعمال الثوريين الشعريّين من شيلي ووردزورث إلى إليوت وباوند، على الرغم من التباين في طبيعة

هذه الثورات ودرجاتها. وقد أعلن روّاد هذه الحركة -من خلال تسمية أنفسهم بشعراء الشعر الحر- عن تحرّرهم من شكل القصيدة الذي سيطر على الشعر العربي لقرون. وبمجرّد تحرير القصيدة الحديثة من العبوديّة البُنيوية للشكل الشعري الكلاسيكي، صار الكثير من الشعر الذي كُتب في خلال الحركة يشكّل -إلى حدٍّ كبير- عملية بحثٍ عن سياقٍ واتجاه لهذا الشكل الشعري المُبتكر حديثًا. كما برزت مسألةٌ أكثر إلحاحًا؛ ألا وهي مسألة المرجعيّة. ما الخلفية التي كان يُفترض أن تتطوّر على أساسها القصيدة في الشعر الحر؟ هل ما زال الشعراء ينظرون إلى الوراء إلى سادة القصيدة القدامى، أم أن الصّفحة قد طُويت الآن وتمّ تجاوزها؟ هل تأتي الشرعيّة من محاكاة قصيدة الشعر الحر إنجازات الحركة الغربية الحداثيّة؟ ظلّت هذه الأسئلة وما تزال تطارد روّاد الحركة وأجيال الشعراء التي تَبعتهم، مُضفيةً على تجاربهم سِمةً ميتاشعرية مُميّزة. وبمعنى ما، فإن حركة الشعر الحر لم تتطور حتى يومنا هذا بما يكفي لتخرج بالكامل من المرحلة الأولية المتمحورة حول المُساءلة الذاتية والتعريف بِالذات.

وبعد تطوير مصطلح «الميتاشعرية» في سياق حداثة القرن العشرين في الشعر العربي، عملتُ على استكشاف مفهوم

الميتاشعرية العباسية، مُشيرةً إلى أن المصطلح -وكما حدّده نُقّاد القرن العشرين- يصف بشكلٍ مُلائم علاقة الشعراء العباسيين بأسلافهم، وإدراكهم النقدي لوسائلهم في التعبير. بيد أن هذا الاقتراح سيكون مصيره الفشل في النهاية إذا اعتمد على حُجة غياب الميتاشعرية في فتراتٍ أخرى من التراث الأدبي العربي. ولذا فإني أسلّط الضوء على درجة أعلى من الوعي الذاتي في العصر العباسيّ، وهي درجة من الوعي تشبه في بعض النواحي الوعي الموجود في المشاريع الحداثية في القرن العشرين. لم يتجاوز هذا الوعيُ وعيَ العصور الأخرى في الدرجة وحسب، بل كان كذلك في صميم مشروع المُحدثين، لا سيما في طريقة تفاعله مع النماذج التقليديّة. ففي محاولتهم جعل الأعراف الشعرية الموروثة ذات مغزى جديد وصلة بلحظتهم التاريخية، انخرط الشعراء العباسيون في إعادة التعيين وإعادة الصياغة. كان أحد المكونات الرئيسية لهذه العملية هو الوعي النقدي بشعراء الماضي.

ما عاد الشعر فنًّا حدسيًّا عفوياً، بل صارت كتابته عمليّةً واعية، يسعى فيها الشاعر إلى تغيير الماضي وصنع مكان لنفسه بالقوّة. لقد كانت مادّة هذا الشعر -وإلى حدٍّ كبير- شعر الماضي، بطريقةٍ كان أفضل مَن وصفها تي إس إليوت، حين تحّدث عن

علاقة الكُتّاب «الحديثين/ المعاصرين» بأسلافهم الموتى، فقال: «قال أحدهم: الكُتّاب الموتى بعيدون عنّا؛ لأننا نعرف أكثر مما عرفوه بكثيرٍ. بالضّبط، وهم ذلك الشيء الذي نعرفه[1]».

لقد تأسسّ شعر البديع في العصر العباسي -في جزءٍ منه- على المعرفة بشعر الماضي، وإدراك التغييرات الكبيرة التي تطلّبت تعديل الشعر وإعادة صياغته. غير أن مشروع البديع كان يتضمن كذلك -وإلى حدٍّ كبير- رغبةً واعية في تجاوز الماضي وكسر قوالبه، ومن هنا جاءت مُصطلحات بديع ومُحدث. كلا المصطلحين مرتبطٌ بالدين والفقه، ويحمل دلالات جليّة على الثورة والبدعة والتجاوز[2]. ولهذا كان الجدل المثار حول هذا الشعر الجديد حادًّا ومرتبطاً بالنقاشات الفقهية والدينية حول الانقسامات بين القديم والجديد، وبين الموروث والأصيل. ويسمّي معظم النقاد العصر العباسي بعصر التجديد[3]، أو عصر

---

(١) تي إس إليوت: «التقليد والموهبة الفردية»، في الأرض البور وكتابات أخرى (نيويورك: المكتبة الحديثة، ٢٠٠٢)، ١٠٢.

(٢) سوزان ستتكفيتش: «نحو إعادة تعريف شعر البديع»، مجلة الأدب العربي ١٢ (١٩٨١): ٣.

(٣) شوقي ضيف: «العصر العباسي الأول» (القاهرة: دار المعارض، ١٩٦٦)، ١٥٩-١٨١.

إعـادة التعييـن وفك الترميـز[1]. في هذا إشـارة إلى عمليّـةٍ واعية ومدروسـة لإعـادة تقييـم المواقـف السـابقة، وصياغة طُـرقٍ فنيّة جديدة.

أصبـح الشـعر والنقاشـات المُثـارة حولـه سِـمَةً مألوفة لكلّ بـلاط، وكان لهـذه النقاشـات أثرهـا علـى مواقف الشـعراء تجاه حرفتهم، ما أدى بالضرورة إلى منتوجٍ شعريٍّ أكثر وعيًا، يخاطب مراجعه باستمرار، ويلفت الانتباه إلى عمليّاته. علاوةً على ذلك، أصبح الشاعر مرجعًا في الشعر، وغالبًا ما كان يترأس المناقشات لأعمالـه وأعمـال الآخريـن. أصبحـت المعرفـة بالشـعر مجـالًا تخصّصيًا، وخضعت القصائد للمقارنة والفحص والمفاضلة في مـا بينهـا، وكذلك بين الشّـعراء، وباتت عمليّة تلقّي الشـعر مهارة مُتخصّصـة، لا يمكـن لأي كان ادعـاء تمتّعـه بهـا. هذا ما يسـمّيه الآمدي: العلم بالشـعر[2] (ونقده)، وهو علمٌ كان الشـعراء ضمن الخبراء والمتخصصين فيه.

لقد وفّرت الثقافة الشـعرية والنقدية العبّاسية بيئةً شبيهة ببيئة

---

(١) سوزان ستتكفيتش: «أبو تمام وشعراء العصر العبّاسي»، ١٢٣.

(٢) أبـو القاسـم الحسـن بـن بشـر الآمـدي، الموازنـة بين شـعر أبـي تمام والبحتري، الطبعة الثانية، تحرير: أحمد صقر (القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٢)، ١: ٤٠٢.

الحـركات الحداثيـة فـي انشـغالها بـالأدوات اللغويـة والبلاغية، واهتمامهـا بالأشـكال الموروثـة وقلقهـا تجاهها. ومـع ذلك، لا يمكن تطبيق مصطلح «ميتا شـعري» على أعمال العباسيين بنفس القـدر من السلاسـة والمُباشَـرَة التي يُطبّقُ بها علـى أعمال حركة الشـعر الحر. إنّ من الضروري في دراسـتنا للميتاشعرية العباسية تجنـب فـرض المصطلح علـى الأعمال الشـعرية المبكّرة؛ إذ من الأهميـة بمكان العثور على معايير صارمة لما يمكن اعتباره «ميتا شـعريًا»، لا سـيّما في موروثٍ كالموروث العربـيّ، والذي يعتبر الفخر أحد ثيماته الشعريّة الشائعة. تتضمن معظم قصائد الاعتزاز بالنفـس والمباهـاة والفخـر أوصافًـا طويلة لماهيّة الشـعر الجيد، ولما يجعل شاعرًا ما متميّزاً. وبالتالي، كان من المهم التمييز بين الميتاشـعرية الموضوعاتيّـة؛ أي القصائـد التي يكـون موضوعها الشِّـعر، وبين ميتاشـعرية أخـرى أكثر تعقيداً فـي تعريفها، وأعمق مـن حيـث طبيعتهـا النقديـة، على الرغم مـن أن الإشـارة إليها أو تمييزها لا يكون دائمًا بوضوح تمييز النوع الأول والإشارة عليه. اختـرتُ أن أُطلـق علـى النـوع الثانـي «الميتاشـعرية المرجعية أو السـياقيّة» ليعكس ذلك وعيًا واضحًا في الطريقة التي يتفاعل بها الشـاعر مـع مراجعـه الشّـعرية ومع الأُطـر الفكريـة والنقدية التي يكتـب فيهـا. وتتميّز التركيبات الشـعرية لهـذه الفئـة الثانية بوعيٍ

متزايد بموروثٍ سابق، فيصبح وسيط القصيدة - أي شكلها وبناؤها- نهاية وتصريحًا في حد ذاته، بغض النظر عن الموضوع.

بدراسته الميتاشعرية العباسية، يُحدث هذا الكتاب تحولًا جوهرياً في الموقف المُتخذ تجاه هذا التراث الأدبي النقديّ والشعريّ. إنه لا يهدف إلى الإشارة وحسب إلى أوجه التشابه في المواقف بين الشعراء العباسيين وأحفادهم من شعراء الشعر الحر، بل إلى تسليط الضوء -كذلك- على إسهامات العباسيين الثورية ، التي خضعت لفترة طويلة إلى الطمس أو التبليد لمجرد أنهم حافظوا على شكل القصيدة. إنني لا أعتزم فرض مصطلح القرن العشرين على الشعر العباسي، بل أنوي تسليط الضوء على حركةٍ شعرية سابقة فيها الكثير من الاستبطان والتأمّل الذاتي في التراث العربي. إنّ دراسة العباسيين والحداثيين من خلال العدسة نفسها، تُغير الطريقة التي ننظر بها إلى العباسيين من داخل التراث العربي وخارجه. فمن خلال الابتعاد عن النهج التاريخي الذي يُنظر به إلى الشعر العباسي باعتباره استمرارًا لما أتى قبله، أو محض تطوّرٍ طبيعي ناجمٍ عن المراحل الشعرية السابقة في الشعر العربي، تكشف هذه الدراسةُ عن التجربة العباسية، باعتبارها خطوة ابتعادٍ عن القصيدةِ النموذجيّة، ووقفةً طويلةً واعيةً، اختلف بعدها حالُ القصيدةِ اختلافًا تامًّا.

وصف العديد من النقّاد المُعاصرين شعر العصر العباسي بأنه شعرٌ «ثانويّ» و «مفتعل» و «تفسيريّ»، في إدراكٍ منهم لانفصاله عن النماذج التي نشأ عنها واهتمامه النقدي بها. أقترح في الفصل الثاني من هذا الكتاب استخدام صفة «ميتا شعريّ» لموقف الشعراء العباسيين العام تجاه نموذج القصيدة التقليدي. لقد أثّرت البيئة الثقافية في تلك الفترة، كما أثّرت النقاشات والقضايا التي أحاطت بالشعر العباسي في الشعراء وعمليّاتهم الإبداعية. كان الشعراء العباسيون يكتبون لقارئٍ ناقدٍ مثاليّ لم يكن مؤهلًا لتقدير ابتكاراتهم فحسب، بل كان قادرًا كذلك على تلقي مساهماتهم إزاء الموروث الشعري الذي كانوا يتحاورون معه. أمرٌ كهذا يجعل العلاقة مع الماضي الأدبي في مقدمة اهتمامات الشاعر. يستكشف الفصل الثاني تعريف «الميتاشعرية» في تطبيقه على شعر العصر العباسي، مع التركيز على نماذج من المقطوعات (المؤلّفات الشعرية القصيرة) التي يُعبّر فيها الشعراء صراحةً عن آرائهم النقدية حول الشعر. ينصبّ التركيز في هذا الفصل على الميتاشعرية الموضوعاتيّة، بحيث يكون الشعر موضوع القصيدة على نحوٍ صريح. تعرض القطعة الشعرية القصيرة وجهة نظر الشاعر في ما يتعلق بتعريف الشعر، وديناميّات القصيدة كنوعٍ أدبي، وموقف الشاعر من المناقشات الشعرية

الرئيسية في ذلك الوقت. ومن خلال التركيز على القطعة (لا على القصيدة الطويلة أو على أجزاءٍ منها)، يستكشف هذا الفصل أفكار الشعراء عن الشعر وتنظيرهم له، ومساهماتهم في المناقشات النقدية الرئيسية في ذلك العصر.

يستكشف الفصلان الثالث والرابع الميتاشعرية المرجعية أو السياقية التي تقوم على الإشارة إلى شكلٍ سابقٍ أو عملٍ سابق، وبالتالي تقدم نفسها كتعليقٍ أو تحدٍّ. يصبح البُعد الميتا شعري جليًّا عند وضع القصائد في سياق النقاشات النقدية الرئيسية في ذلك العصر، وعند وضعها جنبًا إلى جنب مع القصائد الإسلامية وقصائد العصر الجاهلي. وفي هذه الأمثلة لا يعالج الشعراء العبّاسيون بالضرورة موضوع الشعر في حد ذاته، لكنّهم يكتبون بوعيٍ، إزاء مرجعيّةٍ شِعريّة مُحدّدة. فتكون قصائدهم بمثابة تعليقاتٍ نقدية على القصائد السابقة أو تلاعبٍ بموتيفاتها.

يقدّم الفصل الثالث دراسة للمقدمة الطللية (النسيب) في القصيدة العباسية، لا سيّما موتيفة الأطلال. تحوَّل هذا الموتيف المتأصّل في مشهد الحياة الصحراوية، التي كانت قد صارت بعيدة عن الثقافة العباسية الحضرية- إلى استعارةٍ شِعريّة. فأصبح الطلل وسيلة الشاعر للإعلان عن قصيدته وتمييز نوعها. أما الفصل الرابع فيدرس قسم الرحلة (الرّحيل) في القصيدة

العباسية. إذ يُصبح هذا القسم كذلك استعارةً للرحلة الشعرية نفسها؛ فالتضاريس المقطوعة في الرحلة العباسية هي جسد القصيدة. لم أتناول القسم الأخير من القصيدة (الهدف أو الغرض) بالدراسة؛ كوني أعتقد بأن القسمين الأولين شكلا تحدِّيًا للشاعر العباسي. إنهما القسمان اللذان يتطلّبان تسويغاً، ومن ثَمَّ، فهما يقودان الشاعر إلى التأمل الذاتي ووعي أكبر بالماضي الشعري، وهذا ما أطلقت عليه مسمّى الميتاشعرية المرجعيّة. لم يكن بمقدور الشاعر في العصر العباسي أن يسوّغ النسيب والرحيل إلا من خلال الحوار في قصيدته مع النّسيب والرحيل التقليديين.

هذان القسمان الأوّلان يحدّدان الفعل الشعريّ للقصيدة، ويدفعان به إلى الأمام، في حين أنّ قسم الغرض أو الهدف الخاص بالقصيدة (ذلك الذي يحمل رسالتها الظاهرية) يُعدّ سهل النقل. أُطلِق على قسم الغرض الرسالة الظاهريّة؛ لأن القسمين الأولين يعتبران -بالإضافة إلى كونهما موجهين إلى الجمهور والممدوح patron- موجّهين في الأساس إلى الداخل، يخاطب الشاعر فيهما نفسه. إنّها طريقة الشاعر البدوي في استدعاء قدراته الشعرية والدخول في عالم القصيدة. ففي النسيب والرحيل، يواجه الشاعر نفسه بالدرجة الأولى. ولهذا كانت

مفاوضات الشعراء العباسيين مع الموروث أكثر إلحاحًا ووضوحًا في هذين القسمين. إنهما يحددان « مرجعيّة» القصيدة التي يمكن من خلالها للشاعر وجمهوره التعرّف على خصوصية النص[1]. وبمجرد إزالتهما من البيئة البدوية للقصيدة التقليدية، يصبح النسيب والرحيل نافرين، وتبرز الحاجة إلى إخضاعهما للتعديل أو التكيّف. أما الغرض؛ سواء أكان مديحًا أم فخرًا أم رثاءً، فيمكننا بكل سهولة تحديده ونقله إلى البيئة البلاطيّة للقصيدة العباسيّة. هذا لا يعني أنه لا يمكن لقسم المديح أن يكون تأمليًّا. بيدَ أن اللحظات الميتاشعرية في أقسام الغرض غالبًا ما تُركّز على مدح القصيدة المعروضة أو التأمل في طقس المديح. هذا ما أطلقت عليه بياتريس غرويندلر Beatrice Gruendler في كتابها «شعر المديح العربي في العصور الوسطى: ابن الرومي وفداء الممدوح Medieval Arabic Praise Poetry: Ibn al-Rūmī and the Patron's Redemption»، اسم «النقلة النقدية -metastro phe[2]». تستكشف غرويندلر ديناميكية العلاقة بين الشاعر المادح

---

(١) المرجع نفسه.

(٢) تصف بياتريس غروندلر النقلة النقدية ووظيفتها بقولها: «منذ بدايات عصور ما قبل الإسلام فصاعدًا، استخدم الشعراء القطعة والقصيدة لنقل الرسائل والتحذيرات والتهديدات. ومن هؤلاء يستعير ابن الرومي صيغة الرسالة القديمة التي يحدد بها نهاية القصيدة ككيانٍ =

وممدوحه، وكيف ينعكس ذلك انعكاسًا واعيًا على المديح. غير أن الاهتمام هنا يكون مُرتكزًا على التبادل المُحدد في القصيدة المطروحة والعلاقة السياسية بين الممدوح والشاعر. وعلى الرغم من أن النقلة النقدية قد تحتوي على أوصافٍ ومديحٍ للقصيدة نفسها، إلا أن الشاعر لا يهتم بالضرورة بمسائل الشِّعر والشعريّة في المطلق.

ويُعتبر قسم المديح بشكلٍ عام أقلّ إشكالية من القسمين الأوّلين اللذين يتطلبان مناورات ومفاوضات شعرية أعمق ليصبحا وثيقي الصلة بالقصيدة العباسية وبيئتها. ولأن الشاعر العباسي كان يدرك حقيقة وقوفه المجازي على الأطلال وترحاله

---

= منفصل. موضوع النقلة النقدية هو علاقة الرعاية بين الممدوح والشاعر المادح patronage؛ حيث تتأرجح نبرته بين الامتنان وبين النصح الواضح. جوهر النقلة النقدية إهداء القصيدة إلى الممدوح، وما يترتب على ذلك من مكافآة الشاعر، أو عدمها. تأتي بعد ذلك النقلة المضادة antistrophe التي تحتوي ردًّا أو تعليقًا على الجزء الأول من القصيدة بحسب غروندلر. تحقق هذه الأخيرة الغاية المباشرة من القصيدة، ألا وهي المديح، بينما تضمن الأولى الغرض الآخر من الرعاية وهو استيفاء الشاعر حقوقه ومطالبه». بياتريس غروندلر، «شعر المديح العربي في العصور الوسطى: ابن الرومي وفداء الممدوح» (نيويورك: روتليدج كورزون، ٢٠٠٣)، ٥٦-٥٩.

المجازي عبر الصحراء، أصبح النسيب والرحيل العباسيان بمثابة استعادة متعمّدة وواعية لتقاليد القصيدة الموروثة. إنهما نسيب ورحيل في لحظة يُنظر فيها إلى النسيب والرحيل من مسافة الحنينِ إلى الماضي، وهي مسافة تُذكّر الشاعرَ العباسي باستمرار بأنه منخرطٌ عمدًا في عملية من الاستعارة والتعليق النقدي.

وضّحت ريناتي جاكوبي أن هذا الشعور ببعد القصيدة البدوية عن الواقع العباسي بدأ في العصر الأموي «عندما اختفى الاستقرار الوظيفي والبُنيوي الناتج عن التقليد الشفاهي[1]». بيد أن هذه المسافة الفاصلة تصبح أوضح وتأخذ بُعدًا نقديًّا واعيًا في أعمال الشعراء العباسيين. كان هذا الأمر مدعومًا -بالطّبع- بالتطوّرات الثوريّة العديدة التي حدثت مع نشوء البديع وعلم الكلام. لقد أصبح المنظور الذي يُنظر إلى الموروث من خلاله -سواء أكان شعريًّا أم دينيًّا أم غير ذلك- على مسافة أكبر من أصوله، وبالتالي تميّز بدرجة أكبر من التأمّل والوعي.

تُعتبر المقدمة الطلليّة ضروريّةً للغاية للقصيدة العربية التقليدية، حتى أنّها تعمل في حد ذاتها كإعلانٍ عن القصيدة كنوع. وفي الموتيفات الطلليّة بشتى أنواعها ما يُعلِن عن القصيدة

(١) ريناتي جاكوبي، قسم وصف الناقة في قصيدة المديح، مجلة الأدب العربي ١٣ (١٩٨٢): ١٤.

ويؤذن بانطلاقها على مستوىً رمزيٍّ ونفسيّ، سواء كانت تلك الموتيفات مشهد آثار المساكن (الوقوف على الأطلال)، أو القوافل الراحلة (الظعن)، أو الشكوى من الشيب، بل وحتى الزيارة الليلية لطيف المحبوبة. وكما توضّح سوزان ستيتكيفيتش، فإن الموتيفات الطلليّة في القسم الافتتاحي من القصيدة «تعمل على إقامة نقطة اتصالٍ بين الشاعر وقارئه/ مُستمعه: نقطة اتصال أدبية، بقدر ما يصرّح الشاعر بقصده الشعري من حيث النوع والشكل، ونقطة اتصالٍ عاطفية: فموقف الطلل تجربة فَقْد حميمة ومشتركة في آن، وهي تذكّر بهذا الفقد[1]». هكذا تصبح الموتيفات الطلليّة علاماتٍ لا يفهمها الشاعر والجمهور وحسب، بل ويتوقّعانها كذلك.

ووفقًا لكونتي، فإن لـ «مستهل» القصيدة أو العمل النثري أهميةً بمقامِ العنوان أو الترويسة[2]. بعبارةٍ أخرى، تعتبر المقدمة الطلليّة للقصيدة العربية النموذجية بمثابة توكيدٍ واضحٍ من جانب

---

(١) سوزان ستيتكيفيتش، شعريّة الشرعية الإسلامية: الأسطورة والجنوسة والمراسم في القصيدة العربية الكلاسيكية، (بلومنغتون: مطبعة جامعة إنديانا، ٢٠٠٢)، ٢٥.

(٢) جيان بياجيو كونتي، بلاغة التقليد: النوع والذاكرة الشعرية لدى فيرجيل وشعراء لاتينيين آخرين، تحرير: تشارلز سيغال (إيثاكا: مطبعة جامعة كورنيل، ١٩٨٦)، ٣٥.

الشاعر، ومؤشرٍ حاسمٍ للجمهور على أن «هذا شعر». يُعد مشهد الأطلال علامةً على أن شعرًا سيُلفظ الآن وأن قصيدةً على وشك أن تُلقى. إن موقف الشّاعر البدوي من التذكر والتفكّر في الماضي لَبوابةٌ إلى عالمِ القصيدة، بغض النظر عن غرضها أو مقصدها النهائي. وقد تناول العديد من النقاد (الحديثين منهم والكلاسيكيين) بُنية القصيدة، وناقشوا العلاقة بين أقسامها التقليدية الثلاثة. اعتبر بعضهم هذا الهيكل الثلاثي تعسّفيًا وشكلاً تقليدياً محضاً، مع انعدام الرّابطة الجوهرية بين الأقسام، وبالتالي وصفوا القصيدة بأنها مُتعدّدة المواضيع أو مُجزّأة. في المقابل، يجادل آخرون بوجود علاقةٍ غير سرديّة عميقة تجمع أجزاء القصيدة معًا؛ تطوّرٌ كنائيّ يتحدى السرد أو التسلسل، ويعمل -عوضًا عن ذلك- على المستويين النفسي والعاطفي. لكن وبغض النظر عن الحكم النهائي المتعلق ببنية القصيدة، فإن جميع النقاد يدركون ضرورة المقدمة الطلليّة، حتى عندما يجدون صعوبة في تحديد علاقةٍ تربطها ببقية القصيدة. إن إصرار الشاعر البدوي على استهلال القصيدة بالرجوع إلى الماضي قد حوَّل المقدمة الطلليّة إلى تقليدٍ كان على أجيالٍ من الشعراء الامتثال له، سواء أكانوا يتّبعونه أم يرفضونه أم يتأملون فيه وحسب؛ سعيًا منهم للإجابة عن هذا السؤال: لِمَ يتعيّن على القصيدة العربية أن تبدأ بالنسيب؟

وبعـد أن تُفتـح أبـواب القصيـدة، ينطلق الشـاعر بمفرده في رحلةٍ في قسـم الرحيل. تعدّ المسافة التي يوفّرها موتيف الرحيل للشـاعر مسـافةً مشـحونةً شـعريًّا. وترتبـط وظيفـة قسـم الرحلـة النموذجـي ارتباطًا وثيقًا بإدراك الشـاعر لدوره كـراءٍ، وكمتبصّر، وكغريـب مهمّـش فـي نهايـة المطـاف. وهـذا مـا جعل الشـعراء العباسيين -على الرغم من استغنائهم في بعض الأحيان عن قسم الرحيل في القصيدة- يستخدمون عناصر الرحيل بصورةٍ مجازيّة للحديث عن القصيدة نفسـها. لقد أعادوا تفسـير الرحيل بوصفه اسـتعارةً للعمليّةِ الشـعرية نفسـها، للمسـعى الخلّاق لكل شاعر. فالقصيـدة نفسـها هي الرّحلة الحقيقية مـن الداخل نحو الخارج؛ مـن الـذات إلى الممـدوح، من الماضي إلـى الحاضر. وفي حين استغنى بعض الشعراء العباسيين عن الرحلة، كتب البعض الآخر أقسـامًا مُناهضـة للرحيـل، أو أقسـامًا تتنـاول الرحيـل البحـري، فاسـتبدلوا التضريـس الصحـراوي والدابّة بنهرٍ وسـفينة. ويمكن قراءة كلا المثالين باعتبارهما استكشـافات نقدية meta-exploration للموتيف الأصلي، وتلاعباً بإمكانياته الشعريّة.

الفصلان الثالث والرابع من هذا الكتاب دراسة للطريقة التي تعامل بها الشعراء العباسيون مع ما بدا لهم نافراً أو بالياً في قسمي القصيـدة الأوليـن، وذلـك مـن خـلال إعـادة تحديـد معناهمـا

ووظيفتهما. كانت إعادة التعيين هذه حاجةً شِعريّة مُلحّة، وكان المعنى والوظيفة الجديدان المخلوعان على هذين القسمين شِعريّين بالضرورة. لم تكن تِلك الخطوة لتتحقّق لولا الشعراء الذين لعبوا دورَ النقاد؛ أولئك القادرين على الابتعاد عن الموروث، والنظر إلى تقاليده من الخارج.

أما الفصل الخامس: فيتناول تبادلًا شعريًّا بين عبيد الله بن طاهر والبحتري وابن الرومي. في سياق المعارضة أو النقائض، يستجيب المتنافسون الثلاثة، وبالأخص الشاعران لقصائد بعضهم البعض في مستويين موضوعاتي وشكلانيّ، لكنهم يتناولون كذلك قضايا شعريّة أكبر تتعلق بطبيعة المديح نفسه، وسياسة شعر المديح، ودور الشاعر في هذا التبادل. فيتحوّل التبادل من خلاف على التعويضات الماديّة بين البحتري وعبيد الله إلى مناظرةٍ شعرية بين البحتري وابن الرومي. إن ما يميز هذا التبادل عن الأمثلة السابقة في تاريخ المعارضة الطويل هو أنّ جوهر الخلاف في هذه الحالة كان القصيدة ذاتها، والشعر بشكل عام، وقصيدة المديح بشكل خاص. بعبارةٍ أخرى، يكشف هذا الفصل أن الأشكال الشعرية الشائعة كالمعارضة، والتي تنطوي -باعتبارها مبارزة شعرية- على مستوى من الوعي بالضرورة، تكتسب مستوىً أعلى من الوعي في العصر العباسي، فتصبح

عمليـة كتابـة القصيـدة في حدّ ذاتهـا موضوعًا للتأمّـل. وفي تلك الحالة، لا يرد الشـاعر على منافِسـه وحسـب، بل الأهم من ذلك أنـه يتفحـص دوره في المبارزة الشـعرية، ودوره كشـاعرٍ بشـكل عـام. وفـي هذا التبـادل الميتا شِـعريّ الجلي، يكون المتنافسـون الثلاثـةُ واعين أدوارهم كمؤلفين للقصائـد ومعلّقين -في الوقت نفسـه- علـى فعـل التأليـف ذاك. فـلا يخاطبون بعضهـم البعض فحسـب، بـل يخاطبـون كذلـك جمهـورًا -مُفترضًـا- يتوفـر لـه الموروث الأدبيّ العربي بسـهولة، كخلفيةٍ تشـتبك معها القصيدة العباسـية قبـل أن تتحقـق فـي لحظتهـا. وهذه هـي الميتاشـعرية؛ اسـتجابة الشّـاعر الخلّاقـة لتراثه الشـعري. إنها حالـةٌ يكون فيها الشاعر واعيًا نفسه، ومدركًا مشاركته في مشروع التغيير الشعري، لكنـه يتطلـع باسـتمرارٍ إلـى الـوراء ليـرى مـا فعلـه أسـلافه، لا لمحاكاتهـم أو لمعارضتهـم بالضرورة، بـل لتبيان المراجع، تلك التي يصبح تمرّده أكثر وضوحًا وجدوى في ضوئها.

# الفصل الأول

## التعريف بالميتاشعرية في التراث العربي

إن تعريف الميتاشعرية ليس بالأمر اليسير، إذ يبدو أنّ الشعر جميعه ميتا شعريّ في مستوى ما. أليس الشعرُ هو اللغة وقد وصلت إلى أقصى حدودها، فتكون مُجبرةً على مواجهة عملياتها الداخليّة في كل لحظة؟ إلا أنّه ما يزال هناك من النقاد والمثقفين من يأخذون على عواتقهم العثور على قصائد ميتاشعرية، أو بالأحرى قصائد يظهر فيها الهوس بالشعر بشكل أكثر جلاء[1].

---

(١) على سبيل المثال: غالبًا ما يكون شعر والاس ستيفنز موضوعًا للدراسات المهتمة بالتجريد والميتاشعرية والوعي الذاتي. أنظر: «والاس ستيفنز: شاعرية الحداثة» لألبرت جيلبي. (لندن: مطبعة جامعة كامبريدج، ١٩٨٥). تُوظف أودري رودجرز نظرية الفنون المشتركة inter-arts، وتدرس أعمال كل من: تي إس إليوت، وهارت كرين، ورويثك، وويليام كارلوس ويليامز، وذلك بهدف إظهار الكيفية التي تُستخدم بها أشكال فنية أخرى (كالرقص على وجه الخصوص) كأدواتٍ تُمكن الشاعر من التحدّث عن الشعر في قصائده. أنظر: «الطبل العالمي: صور الرقص في شعر إليوت وكرين ورويثك وويليامز» لأودري رودجرز. (كوليدج بارك: مطبعة جامعة ولاية بنسلفانيا، ١٩٧٩). تشير عايدة عزوقة كذلك إلى ويليام ب. ييتس، =

عـادةً مـا تكـون هـذه القصائـد تجريدية أكثر مـن كوْنهـا مجازية، ويكـون فيهـا الخط الفاصل بين الشـعر والنقد ضبابيًّـا. وفي مثل هـذه الحالات لا يُخفي الشـاعر انشـغاله بموضوع الشـعر خلف أداة شِـعريّة، بل يكون من الواضح للغاية أن «الشـعر هو موضوع القصيدة».

وتستخدم دوروثي بيكر صفة «منعكس ذاتيًّا self-reflexive» لوصف الشعر الذي «يعكس ذاته ويتفحّصها[1]»، وتوضح أن هذا المصطلـح تنويع على المصطلح الألماني «Poetologische Lyr-ik» الـذي يسـتخدمه ألفريـد ويبر للإشـارة إلى «شـكل متميز من الشعر الغنائي» ينشأ عن «تناول الشاعر مواضيع مثل طبيعة مهنته ووظيفتـه كشـاعر وجوهر الفعـل الإبداعي في شِـعره[2]». ويؤكد

---

= ووالاس سـتيفنز، وماريـا تفيسـتيفا، وتعتبرهـم ثلاثـة من أهـم مؤلفي composers الميتاشـعرية الغربييـن وتتحدث عن تأثيرهم في الشـاعر العربي الحديث البياتي. أنظر: عايدة عزوقة، «الميتاشعرية بين الشرق والغـرب: عبـد الوهـاب البياتـي والمؤلفـون الميتاشـعرية الغربيـون، دراسة في التشابه»، مجلة الأدب العربي ٣٩ (٢٠٠٨): ٣٨-٧١.

(١) «الأقنعـة الأسـطورية فـي الشـعر الانعكاسـي الذاتـي: دراسـة لبـان وأورفيـوس» لدوروثـي بيكـر (تشـابل هيـل: مطبعـة جامعـة نـورث كارولينا، ١٩٨٦)، ٣.

(٢) المرجع نفسه.

معظم الباحثين -مثل بيكر هنا- على أن الاستبطان الشعري والوعي الذاتي كانا يشكّلان دائمًا بُعدًا حتميًا في تجربة الشاعر. وتُعتبر قصيدة De Arte Poetica (فن الشعر) لهوراس مثالًا مُبكرًا جدًّا على لعب الشاعر دور الناقد أو المُنظِّر، ووضعه فنّه تحت المجهر. أدَّى فن الشعر Ars Poetica -وهو الشعر الذي يهتمّ بطبيعة الشعر وصنعته، والذي يمكن إرجاعه إلى أرسطو وهوراس- إلى ظهور العديد من الأعمال التي يتأمّل فيها الشعراء فنّهم ويدرسونه[1]. غير أن ما تُطلق عليه دوروثي وصف الشعر المنعكس ذاتيًّا ليس مجرّد «نقدٍ منظومٍ» كما وصف ويليك قصيدة آرس بويتيكا الكلاسيكية، بل هو شكل جديد من أشكال المساءلة الشعريّة، يربطه كلٌ من بيكر وويليك بالشعر الحديث. تطلق عليه بيكر صفة «المُنعكس ذاتيًّا»، بينما يستخدم ويليك مصطلح «الميتاشعرية» لتمييز هذه المساءلة الحديثة عن التناول

---

(١) يصف رينيه ويليك النوع الأدبي Ars Poetica بأنه نقدٌ منظومٌ شعريًا. «أقدم توغّلٍ للنقد في الشعر، أو أقدم تحالفٍ بين النقد والشعر، هو النقد المنظوم شعريًا: "De Arte Poetica" لهوراس، وكذلك في عصر النهضة Vida's Poetica، و Boileau's Art Poétique، ومقال ألكساندر بوب عن النقد بالطبع». رينيه ويليك، كتاب «مظاهر التمييز: مفاهيم أخرى للنقد» (نيو هيفين، كونيتيكت: مطبعة جامعة ييل، ١٩٧١)، ٢٦٠.

الخطابي discursive والتعليمي didactic الذي سبقها. إن ما يميز ميتاشعرية العصر الحديث هو انبثاقها من تساؤلات الشاعر حول مكانتـه ودوره في العالم الحديث. توضّـح بيكر أنّ «هناك تركيزًا خاصًّا على مثل هذا الاستبطان في الشعر الحديث عندما يحاول الشاعر التعبير عن التزامه الفني في عالمٍ غير غنائي[1]». عندما لا يعود الشـاعر منسجمًا مع العالم من حوله، وعندما تصبح مكانته ودوره فـي المجتمع غير واضحيـن، يفقد تفحّصه لفنه وتأمله فيه سِـمَتهما التوجيهية العامّة، ويكتسبان طابعًا من الإلحاح. وتُصبح عملية الاستبطان الشعري هنا سعيًا لتعريف الذات.

وتسـتطرد بيكر لتشير إلى أنه على الرغم من كون التمحيص «سـمةً شائعة للشِّعر المُنعكس ذاتيًّا عبر التاريخ، إلا أنّ الشعر في القرنين التاسـع عشر والعشرين تميّز برسم الشاعر صورة ساخرة متهكمة لنفسـه[2]». تنبع هذه السّـخرية من حاجة الشـاعر الملحّة إلى تسـويغ دوره. لم تعد كتابة الشـعر أمرًا مُمكنًا في المطلق، بل بـات مـن الضـروري تسـويغ فعـل الكتابة ذاتـه، وتسـويغ جميع الخيـارات الشـكلانيّة والفنية التـي ينطوي عليهـا. ونجد الوضع أكثـر حـدّة في حالة الشـعر العربي الحديث في القرنين العشـرين

(١) بيكر، أقنعة أسطوريّة.

(٢) المرجع نفسه.

والحادي والعشرين. لم يجهد الشعراء العرب المعاصرون من أجل «التعبير عن الالتزام الفنّي في عالم غير غنائي» فحسب على حد تعبير بيكر، ولكنهم سعوا كذلك إلى خلق التزاماتٍ فنية جديدة وإبطال أخرى، في حاولاتهم الواعية لتشكيل هويّةٍ شعريّة جديدة.

وتتفق بيكر مع ويليك على ربط الميتاشعرية -أو الشعر المنعكس ذاتياً- بالمساءلة الذاتية التي يقوم بها الشعراء المعاصرون، على نحوٍ يفوق في حدّته ما اختبره أسلافهم. تُمثل الفترة الرومانسية مرحلة التحول من النظرية في الشعر (Theorie im Gedicht)، التي يمكننا إيجاد أمثلة عليها من عصر هوراس وأرسطو حتى عصر النهضة والفيكتوريين الإنجليز، إلى النظرية كشعر (Theorie als Gedicht). وتستعير بيكر هاتين العبارتين من كتابات أ. ب. فرانك[1].

> تُعدّ الحالة الأولى -وهي في نظر فرانك الآرس بويتيك التقليدية- أسلوبًا غنائيًّا خطابيًّا (وغالبًا ما يكون توجيهيًا). في المقابل، تُعتبر النظرية كشعر أسلوبًا غنائيًّا مُحاكيًا، يعالجُ صراحةً

---

(١) أرمين بول فرانك، Literatur zwischen Extremen، (برلين: والتر دو غروتر، ١٩٧٧)، ١٥١-١٥٦.

موضـوع الشـعريّة أو الشـعر، أو الشـاعر فـي إطـار
المُحاكاة[1].

هـذا النمط الغنائـي الجديد الذي يحاكي الذات هو ما اختار رينيه ويليك أن يطلق عليه وصف «الميتاشعريّة[2]».

---

(١) بيكر، أقنعة أسطوريّة.

(٢) يوضـح ويليـك اسـتخدامه لمصطلـح «الميتاشـعرية meta-poetry» باعتباره تمثيلًا analogy لمفهوم «اللغة الواعية ذاتها meta-language » في مجال اللغويات. «لقد حاول بعض الشعراء التحدث في شعرهم عن الشعر والشعراء، فابتدعوا شيئاً يُدعى الميتاشعرية، يشبه ما نتحدث عنـه بقولنا الميتـا لغة ». ويليك، مظاهر التميز، ٢٦١. ويوضح مايكل فينك في كتابه الميتاشعرية: التراث الروسي من بوشكين إلى تشيخوف (دورهـام، نورث كارولاينا: مطبعة جامعـة ديوك، ١٩٩٥) أن «مفهوم الوظيفة الميتاشـعرية ناشئٌ عن تمثيلٍ لوظيفة أسماها اللغويون وظيفة ميتا لغوية، كما ناقشـها رومان جاكوبسـون في مقالته الفريدة والمؤثرة «اللغويّات والشعرية». يتحدث جاكوبسون عن ستة عوامل أو عناصر التواصل اللغوي، وهي: المرسِل، والمرسَل إليه، والسياق، والرسالة، والاتصال، والرمز. ويربطها بسـت وظائف هـي: العاطفية، والنزوعية والمرجعيـة والشـعريّة والتوصيليّة والميتا لغوية. رومان جاكوبسـون، «اللغويّات والشعريّة» في اللغة في الأدب. تحرير: كريستينا بومورسكا وسـتيفن رودي (كامبريـدج، ماساتشوسـتس: مطبعة جامعـة هارفارد، ١٩٨٧)، ٢٤-٢٧. واسـتنادًا إلى النموذج الذي وضعه جاكوبسـون =

إنه يختلف عن شروحات هوراس أو أليكسندر بوب Pope المُقفّاة أو الموزونة للأفكار عن الشعر «التي أصبح يُنظر إلى وقعِها على أنّه غير شعريّ، وأنها وقعت طيّ الإهمال[1]». إن الميتاشعرية -كما يفهمها ويليك- ليست نظم الشّاعر السهل للأفكار النقدية، بل مسعاه المُلِحّ للبحث الذاتي عن المكان والهدف.

> تُعنى الميتاشعرية meta-poetry كثيرًا بتعريف الشاعر ذاته، ورسالته، ووظيفته. يتعيّن عليها أن تكون مرتبطة بتساؤل الشاعر الحديث عن وضعه كراءٍ/ كاهن أو حكيم، وقد ننظر إلى الميتاشعرية هذه على أنها عملية استحضار للشعراء الآخرين في الشعر. وبمعناها الأوسع أي الشعر الذي يتناول الشعراء والشعر، ينبغي أن تشمل الميتاشعرية الشاعر فيرجيل في الكوميديا الإلهية، ومسرحية

= والعلاقة بين اللغوي والميتا لغويّ، يُعرِّف فينك «الميتاشعرية» على النحو الآتي: «إذا اعتبرنا أنّ الشعرية هي نظام القواعد والأعراف التي تحكم إنتاج النصوص الأدبية أو أفعال الكلام وتلقّيها، فإن الوظيفة الميتاشعرية تشمل التعبيرات المنطوقة حول هذا النظام، وحول عملية الخلق المبنيّة عليه». فينك، الميتاشعرية، ٦.

(١) ويليك، مظاهر التمييز.

غوتـه عـن الأديب توركواتو تاسـو وكل ما كتب من
وحيهـا من الأعمـال الدرامية والقصائـد التي دارت
حول الفنانيـن. إن تداعيات هذا الموضوع لا حصر
لها، و حدوده يصعب تعيينها[1].

بعبـارةٍ أخـرى، لا يقتصر تعريـف ويليك للميتاشـعرية على الأعمال التي تتناول موضوع الشعر وعمليّاته بشكل صريح، لكنه يشـمل كذلك الأعمال التي يخاطب فيها الشـاعر شـعراء آخرين فيحييهـم أو يحاكيهـم أو يردّ عليهـم أو يقلّدهم تقليدًا سـاخرًا أو حتى يهاجمهم. ويعبّر هذا بالضرورة عن قلقٍ أو عن اهتمام نشطٍ بموقـف الشـاعر إزاء االتـراث الذي يكتـب في إطـاره. ومن هذا المنطلـق، تُعتبـر الميتاشـعرية -كذلك- طريقة الشـاعر في وضع نفسـه علـى نحـوٍ فعّال وبالقـوة أحيانًا ضمن إطار تـراث ما. فمِن خلال اسـتحضاره للشـعراء السـابقين، لا يعرض الشـاعر معرفته بالشّـعر السـابق ويمنحُ عمَله السُّـلطة وحسـب، بل «يربط خطابه بالخطابات السـابقة ويضع نفسـه في سلسلة من التواتر. أو بعبارةٍ أخـرى، يجعـل نفسـه جـزءًا مـن التـراث[2]». لا يُمكـن للشـاعر

---

(١) المرجع نفسه، ٢٦١ – ٢٦٣.

(٢) ماريـا بافلـو، "Meta-poetics, Poetic Tradition، and Praise in Pindar Olympian 9", Mnemosyne 61 (2008): 563-564.

الحديث أن يكون شاعرًا دون أن يكون ناقدًا في الوقت نفسه، وناقدًا لعمله في المقام الأول. تُصبح كتابة الشعر عمليّةً مستمرة لتقييم الذات في ضوء الشعراء السّابقين وأعمالهم. ويؤكد ويليك على أن الشاعر-الناقد «لن يظلّ معنا وحسب، بل سيتضاعف حضوره كذلك، بما أنّه لم يعُد بمقدوره أن يكون رائيًا أو ساحرًا، أو فيلسوفًا وأخلاقيًّا، أو حتى فنانًا دون وعيٍ ذاتيّ[1]».

إن الوعي بالذات -وخاصة الوعي بالعلاقة بين ذات المرء وأسلافه- سمةٌ حتميّة للشعر المكتوب في العصر الحديث. غير أنها لا تقتصر على حداثة القرن العشرين: يمكن أن تنطبق بسهولة على جميع الفترات الأدبيّة التي كان على شعرائها مواجهة أسئلة حول المكان والغرض، والتي تعيّن على شعراء الحركات الحداثية مواجهتها. وقد شهد الموروث الأدبيّ العربي بالفعل -كما سنرى- مرحلةً من الاضطراب الشعري، تمخّض عنها ذوقٌ شعريّ جديد ومعايير شعريّة جديدة. ومع ذلك، كان التركيز في دراسة الميتاشعرية في الأدب العربي مُنصبًّا بشكلٍ أساسي على تتبّع الظاهرة في سياق حداثة القرن العشرين[2].

---

(١) ويليك، مظاهر التميز، ٢٧٣.

(٢) تشير عدة دراسات إلى اهتمام الشعراء العرب المعاصرين المتزايد بتعريف الشعر ودوره في أشعارهم. على سبيل المثال أنظر: =

على سبيل المثال، تُلقي عايدة عزوقة في دراستها «الميتاشعرية بين الشرق والغرب» الضوء على بعض الشعراء الذين تعتبرهم من بين الأوائل في الغرب «الذين هدموا الحاجز الفاصل تقليديًّا بين الشعر والنقد. [إنّهم الشعراء الذين] وضعوا الأُسُس الجديدة لنوعٍ جديد من الشعر يُعرف الآن باسم الميتاشعرية[1]». أي أنها تنظر إلى الميتاشعرية باعتبارها ناتجةً عن ميلٍ «حداثيّ» نحو مراجعة تقاليد الكتابة وإعادة صياغتها في القرن العشرين. ولما كان لمؤلفي الميتاشعرية في الغرب -من أمثال ويليام كارلوس ويليامز، وويليام ب. ييتس، وبالأخص تي. إس. إليوت- تأثيرٌ كبيرٌ على روّاد الشعر الحديث في العالم العربي، كان على الحداثيين العرب بدورهم أن يتفكّروا في عمليّات الكتابة خاصّتهم. بيد أن العلاقة مع التراث كانت الشُّغل الشاغل للحداثيين العرب في القرن العشرين. ويظهر هذا القلق في العديد من الكتابات الحداثيّة المبكرة في الشعر والنقد. لقد صاغت الحركة ككُلّ مبادئها الأساسية بناءً على مواقف وآراء

---

= عبد الفتاح علاق، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر (دمشق: اتحاد الكتاب العربي، ٢٠٠٥)، وعبد الكريم راضي جعفر، مفهوم الشعر عند السيّاب (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠٠٨).

(١) عزوقة: «الميتاشعرية»، ١.

مختلفة تجاه التراث الشعري العربي، عبرت هذه المواقف بشكل عـام عن إحباط تجـاه هذا التراث الطويل والغنـيّ. فأبدى العديد مـن روّاد الحركـة آراء قاسـية فـي التـراث الشـعري ، بينمـا اتّخذ آخـرون موقفًا أكثر توازنًا. ومع ذلك، تُعدّ العلاقة المشـحونة مع «الشـعراء الأموات، الأسـلاف[1]» واحدةً مـن القضايا الجوهرية والمؤثـرة، التـي لا يـزال الشـعراء العـرب يواجهونها حتـى يومنا هذا.

كذلـك ربـط الباحثـون المعاصـرون فـي الشـعر العربـي الميتاشـعرية بحالـة التذبـذب والتشـرد والانقـلاع مـن الجـذور وبالرغبة في ابتكار أشـكالٍ جديدة للتعبير. نجدُ مثلًا يائير حوري يربط الميتاشعرية بحالة المنفى. فحالة التذبذب الخاصة بالمنفى تجعل الشـاعر يوجّـه انتباهه نحو أدواته، فيختفـي الخط الفاصل بيـن الخلـق مـن جهة والتأمّـل في ذلـك الخلق من جهـة أخرى، وتصبـح القصيـدة -مـن بيـن أمـورٍ أخـرى- بيانًـا عـن الشـعر والكتابـة[2]. تشـير عزوقـة كذلك إلـى الجوانب الميتاشـعرية في

---

(١) تـي. إس. إليـوت: «التـراث والموهبـة الفرديّـة» فـي الأرض اليبـاب وكتابات أخرى (نيويورك: المكتبة الحديثة، ٢٠٠٢)، ١٠٠.

(٢) أنظـر: يائيـر حـوري Yair Huri، «شـعر سـعيد يوسـف: بيـن الوطـن والمنفى»، (برايتون: مطبعة ساسكس الأكاديمية، ٢٠٠٦).

عمل عبد الوهاب البياتي[1] الذي نجح في إدخال أشكالٍ جديدة إلـى الشـعر العربـي. توضـح عزوقة كيف أنـه كان لزامًـا عليه في رحلـة بحثـه عـن إطارٍ قـادرٍ علـى التعبير عـن اهتماماته الشـعرية الشـخصية، واهتماماتـه الاجتماعيـة السياسـية فـي آنٍ واحد، أن يعالـج مفاهيـم الكتابة والإلهـام[2]. بعبـارةٍ أخـرى، أدّى التفاعل الاجتماعي والسياسـي لمشـروع الحداثة العربي -على نحوٍ غير مباشـرٍ- إلى البحث الواعي عن أشـكالٍ شعريّة أكثر مُلاءمة لهذه الأغـراض. فبعـد أن خدَمَـت كصـوتٍ قـويّ قـادر علـى مقاومـة الاسـتعمار الأجنبـي والتوكيد علـى هوية عربية عميقـة الجذور، اتُّهِمَت القصيدة الكلاسـيكية بأنّها رسـميّةٌ، وتفتقر إلى الصدق، وانطلقـت الأجيـال اللاحقـة مـن الشـعراء الذيـن خلفـوا أحمـد شـوقي[3] ومعاصريـه في رحلة بحثٍ عن «شـعرٍ حر». تظل صفة

---

(١) البياتي (١٩٢٦-١٩٩٩) شـاعر عراقي، وأحد روّاد الحداثة في الشعر العربـي. أنظر: سـلمى الخضراء الجيوسـي، الشـعر العربـي الحديث: مختارات (نيويورك: مطبعة جامعة كولومبيا، ١٩٨٧)، ١٧٠.

(٢) عايـدة عزوقـة: «البياتـي ووليام ب. ييتس كصانعي أسـاطير: دراسـة مُقارِنة»، مجلة الأدب العربي ٣, ٣٠ (١٩٩٩): ٢٥٩.

(٣) أحمد شـوقي (١٨٦٨-١٩٣٢) شـاعر وكاتب مسـرحي مصري. كان من أبرز الشخصيات العربية في الحركة الكلاسيكية الجديدة (النهضة) في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين. أعادت الحركة =

«حر» في هذا السياق تسميةً إشكالية، تتطلب تفسيرًا وتسويغاً من جانب أجيالِ الشعراء الذين تبنّوها. علاوة على ذلك، فقد ساعدت (القصيدة الكلاسيكية) في الحفاظ على الحوار العميق والمفاوضات المشحونة بين كلّ جيلٍ جديدٍ من الشعراء العرب وأسلافهم الجاهليين والمسلمين.

هذا ما جعل الباحثين[1] في الشعر العربي يقدّمون -على

---

= إحياء القصيدة العربية الفصحى باستخدامها كوسيلة للتعبير عن القضايا والهموم المعاصرة. أنظر: A. BoudotLamotte، «شوقي، أحمد»، موسوعة الإسلام، الطبعة الثانية، تحرير: بي بيرمان، وتي بيانكيس، وسي إي بوسورث، وإي فان دونزيل، ودبليو بي هاينريش (ليدن: بريل، ٢٠١٢). بريل أون لاين. http://referenceworks.brillonline.com/entries/encyclopaedia-of-islam-2/shawki-SIM_6878، والجيوسي، الشعر العربي الحديث: مختارات، ١٠٠.

(١) مثال، أنظر: عايدة عزوقة، «الميتاشعرية بين الشرق والغرب: عبد لوهاب البياتي والمؤلفون الغربيون للميتاشعرية، دراسة مقارنة» مجلة الأدب العربي ٣٩ (٢٠٠٨): ٣٨-٧١، ويائير حوري، «الملكة التي تخدم عبيدها: من السياسة إلى الميتاشعرية في شعر قاسم حداد»، مجلة الأدب العربي ٣٤,٣ (٢٠٠٣): ٢٥٢-٢٧٩، وباسيليوس بواردي، مقالة «أنسي الحاج والنّص الميتا شعري: تهجين الكتابة»، أدب الشرق الأوسط ١٠,١ (٢٠٠٧): ٣٥-٥٥.

نحوٍ يمكن تفهّمه- الميتاشعرية باعتبارها سِمةً من سمات الشعر الغربي، ومن ثَمَّ ينطلقون في البحث عن أمثلةٍ لها في الحداثة العربية في القرن العشرين[1]. كان الدافع الأساسي للحركة التي أصبحت تُعرف باسم «حركة الشعر الحر» ما يسميه أدونيس[2] «وهم الشرق والغرب[3]». دفعت هذه المواجهةُ الشعراءَ العرب في النهاية إلى مواجهة أنفسهم، وإلى الوعي بالشعر الذي يكتبونه، في محاولة مستمرّةٍ منهم لوضع أنفسهم على أحد جانبي الثنائيات الوهميّة العديدة الآخذة في البروز.

---

(١) تستخدم سوزان ستيتكيفيتش مصطلح «الميتاشعرية» لوصف وظيفة شعر البديع (الحداثة العباسية) كشكل من أشكال تفسير التراث الشعري العربي وتوضيحه لجمهور العصر العباسي الحضري المُتعلّم. سوزان ستتكفيتش، أبو تمام ١٠٦.

(٢) وُلد علي أحمد سعيد (١٩٢٩) -المعروف باسمه المستعار «أدونيس»- في سوريا ويُعد واحدًا من أبرز شعراء ومفكري العرب في القرن العشرين. كان من مؤسسي جماعة شعر ومجلة شعر التي لعبت دورًا أساسيًّا في إطلاق مشروع الحداثة. أنظر محمد بدوي، تاريخ قصير للأدب العربي الحديث (أكسفورد: مطبعة كلارندون، ١٩٩٣)، ٧٤-٨١، والجيوسي، الشعر العربي الحديث، ١٣٧.

(٣) أدونيس، «بيان الحداثة»، «فاتحة لنهايات القرن: بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة»، (بيروت: دار عودة، ١٩٨٠)، ٣١٢.

## ١. الشعر العربي في القرن العشرين

تميل دراسة الحداثة العربية في القرن العشرين إلى اعتبار هذه الظاهرة منتجًا غربيًّا مُستوردًا إلى العالم العربي. اتّسم صعود «الحديث» بمجموعة واسعة من التغييرات الكبرى التي حدثت في العالم العربي، بدءًا بالسياسة والجغرافيا، وانتهاءً بسطرٍ من الشعر. من السّهل أن نقول إن العالم العربي قد شهد إعادة تشكيلٍ جذريّة لأرضه وأنظمة حُكمه واقتصاده وثقافته. فمنذ العقدين الثاني والثالث من القرن العشرين، كانت الدول العربية المختلفة المتشكّلة حديثًا في مواجهة مع «آخَر ضروريٍّ»، كان عليها تعريف نفسها وتحديد هويّتها في ضوئه. وهكذا خضعت علاقة العالم العربي بالغرب لدراسة مُكثفة وتحليل شامل. ويُمثّل عدد هذه الدراسات الهائل والإصرار على القيام بها أهمّية أكبر من النتائج التي توصّلت إليها. أصبح وجود ثنائية العالم العربيّ والغرب أمرًا لا بدّ منه في جميع المجالات: السياسة، والاقتصاد، والأدب، والغناء، والموضة، وهلمّ جرًّا.

وفي أعقاب الهيمنة الاستعمارية، أصبح مثقفو العالم العربي فجأة واعين كلمة «هوية». فبعد موجاتٍ من الاستعمار، والقومية، والإسلامويّة، والشيوعية، والعديد من التيارات السياسية

والفكرية الأخرى التي ضربت العالم العربي، فقدت «الهوية» كل الوضـوح، وأصبحت علامةً على مدلولٍ زلِق للغاية. هذا لا يعني أن الهوية لم تكن موضع شك وتساؤل قبل القرن العشرين. فمع أنـه يمكننـا القـول إن الهوية العربية لم يسـبق وأن كانـت مفهومًا واضح المعالم، يمكن الإشارة إلى هوية إسلامية مستقرة إلى حد مـا، حتى ولو كانت تعني أشـياء مختلفة لأناس مختلفين حسـب الزمان والمكان. ففي المراحل المختلفة للإمبراطورية الإسلامية، كان المجتمـع العربـي مزيجًـا مـن مختلـف الأعـراق والألسـنة والجنسـيات، لكـن لـم تكـن هناك أزمـة هوية واضحـة. إذ كانت هنـاك دائمًـا فكـرة مهيمنة، جعلـت المجتمع متماسـكًا. وسـواء كانـت تلـك القوّة سياسـية أم دينيـة، فقد كانت هناك قـوة موحِّدة وباعثة على التماسـك في مستوىً سـطحيّ. لم يقضِ هذا بالطبع على التنوّع الكبير المتواجد تحت السطح، لكنه حافظ على الأقل على وهم الهوية الشاملة، التي يمكن للجميع ادّعاء الانتماء إليها. ومـا يميّـز تلـك الهيمنـة كان حقيقـة ارتباطها الطبيعـي والأصيل بالثقافـة العربيّـة. كان العـرب آنذاك طرفًا فاعـلًا في علاقاتهم مع الثّقافـات والشـعوب الأخـرى. ومـا نسـمّيه الحضـارة أو الثقافة العربية، والتي بلغت ذروتها في العصر العباسي، كانت مزيجًا من العوامـل التقليدية؛ عوامل جاهلية وإسـلامية مـن جهة، وعوامل

خارجيّة جديدة من جهة أخرى، انبثقت من تفاعل العرب مع الفرس، والهنود، واليونانيين، وغيرهم الكثير. لا توجد ثقافة مُحصّنة ضد تأثيرات الثقافات الأخرى، لكن عندما يكون التفاعل صحيًّا، يكون عمليّة أخذ وعطاء، ويمكن التعامل مع ما هو «مأخوذ» بطريقةٍ إبداعية، فيعاد تشكيله ودمجه في سياق الثقافة الخاصّ[1].

وقعت الأزمة عندما وجد العرب أنفسهم في مواجهة هيمنةٍ أجنبية يُفترض بها أن تحدّد هويتهم. وأينما نظرنا في جوانب الثقافة العربية المُختلفة اليوم، وجدنا أنفسنا نقارن تلك الجوانب بما يقابلها في الثقافة الغربيّة، بل ونقيسها في العديد من الحالات بمقياسها. وهذا ما شكل النظرة التي ترى الشعر العربي الحديث تقليدًا للشعر الأنجلو أمريكي والفرنسي الحديث، والنظرة التي ترى في اللغة العربية وضروراتها عوائق. وهكذا، اكتسبت كلمة «تقليدي/ موروث» دلالة تحقيريّة. يلخّص أدونيس هذه الأزمة في ما يسميه «أوهام المطابقة والاختلاف».

ويذهب أصحاب هذا القول (وهم المغايرة)
إلى أن التغاير مع القديم موضوعاتٍ وأشكالًا هو

(١) أدونيس، «بيان الحداثة»، ١٤٦.

الحداثة أو الدليل عليها... ففي رأي بعضهم أن الغرب مصدر الحداثة اليوم، بمستوياتها المادية والفكرية والفنية. وتبعًا لهذا الرأي، لا تكون الحداثة خارج الغرب إلا في التماثل معه[1].

وكما يوضّح أدونيس، فإن ثنائية الغرب/ الشرق أحد «الأوهام» الرئيسة للحداثة العربية. وينبغي على المرء أن يكون مدركًا لهذا الوهم المُهيمن حتى يتمكن من دراسة الجدل القائم حول الحداثة العربية، إذ يبدو أن الغربي هو الحديث، والعربي هو التقليدي، وأن مُجرّد عبارة «حداثة عربيّة» تصبح مفارقة، ما لم تُفهم على أنها مجرد ابتعاد عن العربي نحو ما هو حديث، وبالتالي غربيّ بالضرورة. يشدّد أدونيس على نُقطةٍ جوهرية، غالبًا ما تتعرض للتجاهل عند دراسة الحداثة في العالم العربي. فالحداثة في العالم العربي ليست مجرّد مُعضلةٍ ناتجة عن العلاقة مع الغرب، لكنّها -وعلى نحوٍ أكثر إلحاحًا- معضلةٌ ناتجة عن العلاقة مع التاريخ الثقافي العربي نفسه[2]. ومن أهم النجاحات التي حققتها حركة الحداثة العربية في القرن العشرين بشكلٍ عام -إن لم يكن أهمّها-، هو رفعها لمرآةٍ في وجه المعايير الثقافية

(١) المرجع نفسه، ١٣٦.

(٢) المرجع نفسه، ١٣٩.

العربية الراسخة. لقد أُجبِرَت اثنتان من أعرق المؤسسات على مساءلة نفسيهما: الشعر والدين. ولعل مساءلة التراث الشعري كانت المُهمّة الأسهل، ولكنها مع ذلك أنتجت أسئلة يصعب حلّها.

## ٢. حركة الشعر الحُر: مشروعٌ ميتا شعريّ

كان شعراء حركة الشّعر الحر أوّل من حطّم البُنية الشاهقة للقصيدة العربيّة. هذا لا يعني أن القصيدة لم تتعرض للتحدي والهجوم من قبل، لكن مشروع الشعر الحر هو الذي أنتج أوّل بُنيةٍ مُنافسة قابلة للتطبيق. وللمرة الأولى في تاريخها لم تعد القصيدة الشكل الأساسي للتعبير الشعري. لم تتحد قصيدة الشعر الحر (قصيدة التفعيلة)[١] القصيدة وحسب، بل تفوّقت عليها وأصبحت الشكل الشعري السائد في وقتنا هذا.

---

(١) يُعد نظام التفعيلة تعديلاً حديثًا للمعايير الكلاسيكية للشعر العربي، حيث يمكن للشاعر أن يختار كتابة قصيدة باستخدام تفعيلة واحدة عوضًا عن النمط الكامل من التفاعيل المكوّنة للبحر. وللشاعر الحرية في استخدام تفاعيل من بحور مختلفة في القصيدة نفسها، وأن يختار عدد التفاعيل الذي يريده في السطر الواحد. لا يتعين على الأسطر أن تكون متوازية، ولا أن تحافظ على قافية ثابتة. أنظر: محمد مصطفى بدوي، تاريخ قصير، ٥٧.

بيـد أنّ ظهور قصيدة الشـعر الحر لـم يكـن عفويًّا على النحو الذي يوحي به اسـمها. هذه الثورة في شـكل القصيدة كانت بيانًا نقديًّا متعمداً من قِبل الشـعراء المُنظِّرين للحركة. وقد كان الدافع الأساسـي لهـذا التمـرد الإيمـان بعـدم كفـاءة الأشـكال الأدبيـة الموروثة أو على الأقل عدم ملاءمتها ، والسعي إلى جعلها حديثة أو مُعاصـرة[1]. فبعـد عقـود مـن مغازلـة القيـود المفروضـة على القصيـدة في أعمال الرومانسـيين العرب و من جاء قبلهم، سـلّط شعراء الشعر الحُرِّ الضوءَ على قلقهم إزاء القصيدة، ووضعوه في الصّدارة. تعرّضت قيودها الفنية للنقد الصريح والعلني، واعتُبرت عقبةً في وجه تطوير لغة شعرية عربية جديدة ملائمة للعصر. كان التنظير لشـكل شـعري جديد هدفًـا محددًا بطريقـةٍ واعية. هذا ما جعـل حركـة الشـعر الحر تصـبّ اهتمامهـا بصورة أساسـية على تقديـم مسـوّغ نظـري نقـدي للابتعـاد عـن القوانين الكلاسـيكية للشـعريّة العربيـة. وهكذا كان للتنظير الأسـبقية -إلـى حدٍّ كبير- على التجربة الشـعرية، ويتّضح هذا في أعمال الروّاد، من أمثال: نازك الملائكة ويوسف الخال وأدونيس.

---

(١) سـلمى الخضـراء الجيوسـي، «مقدمـة» فـي الشـعر العربـي الحديث: أنطولوجيـا ، تحريـر: سـلمى الخضـراء الجيوسـي (نيويـورك: مطبعة جامعة كولومبيا، ١٩٨٧)، ١.

كانت حركة الشعر الحُرّ في مراحلها الأولى مشغولة بالتساؤلات النظرية بشأن الاتجاه الذي يتعيّن على الشعر العربي أن يسلكه. وتظهر محاولات الإجابة عن هذه التساؤلات في أشكالٍ مختلفة، ولا سيما في ما كتب من قصائد في تلك المرحلة. من الصعب أن يفهم المرء القوة الكامنة وراء حركة الشعر الحر من مجرد النظر إلى قصائد الشعر الحر المبكّرة، فمعظم قصائد تلك الفترة غير مقنعة وغير مؤثّرة إلى حدٍّ ما. الإطار النظري للحركة، الذي يتكوّن من الكتابات النقدية والمحاضرات والافتتاحيات والمجلات الهامة، هو الذي يضع القصائد المنفردة في السياق، ويسمح للمرء برؤيتها على أنها مجرد مسودّاتٍ أو نماذج بدائية للقصيدة المثالية النظرية التي حدّد معالمها نشاط الحركةِ النقدي تحديدًا واضحًا وصريحًا. بعبارةٍ أخرى، لم تكن هذه حركة شعرية ثورية حاول النقاد فيما بعد التنظير لها أو احتواءها، بل كانت رؤية نقدية ثورية، رافقتها ممارساتٌ وتمرينات شعرية، تهدف إلى وصفها وتوضيحها.

أتاح التخلي عن أوزان الخليل لشعراء الشعر الحر مجالًا وحرية أكبر لاستكشاف القضايا الحاسمة الأساسية التي أثارها مشروعهم. ونظرًا للحرية البُنيويّة النسبية، لم يكن هذا الاستكشاف بحاجةٍ إلى التواري أو التنكر بأيّ شكلٍ من

الأشكال. ولذلك كان العديد من القصائد في أوائل حركة الشعر الحر تأملاتٍ نقديةً في الحركة نفسها، في مكانة شعرائها ومواقفهم من التأثيرات الأدبية العربية والأجنبية. هناك طبقة من الدلالة بالغة الأهمية، لا يمكن تسليط الضوء عليها إلا من خلال قراءة هذه الممارسات الشعرية «الحداثية» في ضوء التراث الشعري العربي، وخصوصاً القصيدة.

ولأن كتابة الشعر الحديث تتعذّر دون وعيٍ ذاتي، فإنّ مشروع الحداثة في الشعر العربي كان -ولا يزال- تساؤلًا ميتا شعريًّا. أتاحت ثقافة المجلات الدورية النشطة التي رافقت صعود الحركة مساحةً ثمينة للشعراء لصياغة آرائهم ووجهات نظرهم حول الشعر بشكل عام، ومشروعهم بشكل خاص.

كان التجريب الواعي في القافية والوزن قد بدأ منذ أواخر العشرينيات من القرن الماضي مع مشروع أبولو[1] الذي يُنسب إليه في معظم الأحيان الفضل في تمهيد الطريق أمام حركة الشّعر الحر. كان قائد المدرسة (أحمد زكي أبو شادي) قد أسس جمعية أبولو ومجلة أبولو لتوحيد الأصوات الشعرية الجديدة، وذلك

(١) ضمت مجموعة أبولو شعراء عرب، استلهموا أعمال الرومانسيين الغربيين، وخاصة الإنجليز، وقد نشروا مجلة أبولو بين عامي ١٩٣٢ و١٩٣٤. محمد بدوي، تاريخ قصير، ٤٧.

فـي محاولـةٍ لإحياء الشـعر العربي وإعادته إلى مجده السـابق[1]. بيـد أن الجهـود السـاعية نحو المجد كانت تسترشـد بنـور أبولو؛ «إلـه الشـمس والشـعر والموسـيقى والنبـوة»[2]، الـذي سُـمّيت الدوريـة باسـمه، وهـو مؤشّـرٌ واضـح إلـى ولاءات الجماعـة وتوجّهاتهـا. ويمثّـل شـعراء أبولـو الفترة الرومانسـية فـي التطور السريع نحو الحداثة في النصف الأول من القرن العشرين. كانوا يُجربون استخدام الشعر المرسل والشعر الحر تحت تأثير شعراء المهجـر[3]، وبالأخـص أسـلوب جبـران خليـل جبـران فـي النثر

---

(١) أحمد زكي أبو شادي، «كلمة المحرر»، أبولو، (١٩٣٢): ٤-٥.

(٢) المرجع نفسه، ٥.

(٣) كانـت مدرسـة المهجر مكونة مـن مجموعة من الشـعراء العرب الذين عاشـوا وعملوا خارج العالم العربي، وخاصة في الأمريكيّتين. أطلقت مجموعة أمريكا الجنوبية على نفسـها اسـم العُصبة الأندلسيّة، وضمّت أسـماء مثـل: إلياس فرحات ورشـيد سـليم الخوري وفـوزي معلوف. كانـت هـذه المجموعة أقل تطرفًا في مواقفها مـن المجموعة الأبرز في أمريـكا الشـمالية التي أطلقت على نفسـها اسـم: الرابطـة القلمية. ومن الشـخصيات الرئيسـية في الرابطة: نسيب عريضة ومخائيل نعيمة وإيليا أبو ماضي وجبران خليل جبران. اللذين متأثرين بالرومانسـية والفلسفة المتعاليـة الأمريكيـة (Transcendentalism). أعلنـت الرابطـة القلميـة عـن أهدافهـا في كتابـات جبران عمومًا، وبشـكلٍ أكثر تحديـدًا في بيان المجموعة الذي كتبه ميخائيل نعيمه، والذي حمل عنوان: «الغربال»، =

الشعري. وقد لعبت دورية أبولو دورًا مهمًّا للغاية في تقديم العديد من الأمثلة على الشعر الرومانسي الإنجليزي إلى اللغة العربية من خلال الترجمة. كانت هذه الاختيارات المُترجمة بمثابة نماذج اقتدى بها شعراء أبولو أفكارهم حول الشعر في صياغة أفكارهم حول الشعر وفي ابتكار الأسلوب والرؤية اللذين كتبوا بهما. على سبيل المثال، كان الشاعر الرومانسي بيرسي شيلي مُفضَّلًا لدى الرومانسيين العرب، وقد ظهر الكثير من قصائده مترجماً في الدوريات العربية، ودوريّة أبولو[1] على وجه الخصوص. كما ظهر فيما بعد الكثير من الأعمال المُقلِّدة والمُحاكية والسرقات الأدبيّة. كان هدف مشروع أبولو كان تقديم

= ونُشر عام ١٩٢٣. أنظر: محمد مصطفى بدوي، تاريخ قصير، ٤١-٤٢.

(١) محمد عبد الحي، «شيلي والعرب: مقال في الأدب المقارن»، مجلة الأدب العربي ٣ (١٩٧٢): ٧٢-٨٩. كذلك عمل عبد الحي على تجميع ببليوجرافيا الترجمات العربية للشعر الإنجليزي والأمريكي. وتشهد الببليوجرافيا المكوّنة من ثلاثين صفحة على الدور المهم للترجمة في المراحل الأولى من مشروع الحداثة. ويشير عبد الحي إلى أن بعض هذه الترجمات ضبابية للغاية، بحيث لا يمكن ربطها بأي نص أصلي معين، ما يوضح دورَ الشعر الغربي كنموذجٍ أو مصدرِ إلهام منذ منتصف القرن التاسع عشر. أنظر محمد عبد الحي، «ببليوجرافيا الترجمات العربية للشعر الإنجليزي والأمريكي (١٨٣٠-١٩٧٠)»، مجلة الأدب العربي ٧ (١٩٧٦): ١٢٠-١٥٠.

نمـاذج جديـدة للشـعراء العـرب الشّـباب، الذيـن استُقطِبوا فـي محاولةٍ لتغيير الشـعر العربي وإحيائـه. ولهذا اهتمت مجلة أبولو والمجلات ا التي تلتها بنشر ترجماتٍ من الشعر الغربي الحديث. ويُعـد هـذا البحـث عـن المرجعيـة لترسـيخ الآراء الناشـئة حول الشـعر وتسـويغها سـمةً سـائدة فـي العقـود الأولـى مـن الحركة الحداثيـة. ويكشـف هـذا بالضّـرورة البُعـد الميتا شـعريّ لكل ما كُتب في تلك الفترة؛ لكونه كُتِب في الأسـاس بدافع هموم نقدية مُلحّة.

وتزخر دورية أبولو بأمثلة على التأملات الشعرية المدروسة والواعية لتلك الفترة. على سبيل المثال، نشر أبو شادي في العدد الثامن من الدورية لعام ١٩٣٣ مقالًا حول المفهوم الجديد للشعر الحر. وفي المقال يقتبس أبو شادي من كتاب الشاعرة الأمريكية هاربيت مونرو «شعراء وفنونهم (نيويورك، ١٩٢٦)» الذي تدرس فيه الشعر الحر بالإشارة إلى الحداثيين الأمريكيين من أمثال: تي إس إليوت وعزرا باوند وهيلدا دوليتل. تضع هذه المقالة العديد من التجارب الشـعرية التي نشـرها شـعراء أبولو في السياق. إنها توفر الإطار النقدي الذي يسوّغ العديد من تجاربهم الجريئة وغير الناضجـة. نُشـر كتاب مونرو -السـابق ذكره- عـام ١٩٢٦، وهو نفـس العـام الذي كتب فيه أبو شـادي أول قصيدة حرة له ظهرت

لاحقًا في مجموعته «الشفق الباكي» عام ١٩٢٧. تحمل القصيدة العنوان الملائم «الفنان»، وتصف بدقة وجهة نظر أبي شادي في دور الشاعر كصاحب رؤية.

تُفتّش في لُبِّ الوجود مُعبرًا عن الفكرة العظمى به الألباءِ
تُترجمُ أسمى معاني البقاءِ وتُثبت بالفن سر الحياةِ[1]

تكمُن قيمة القصيدة في تجريب أبي شادي في ما يتعلق بالوزن والقافية. إذ يتخلى عن نظام البيت حيث يتألف كل بيت شعري من جزأين (شطرين) منفصلين، ويكتب هذه القصيدة المكونة من ثلاثة وعشرين سطرًا تختلف في الطول حسب وحدة المعنى. أَضف إلى ذلك أن القصيدة تستخدم أوزانًا من بحورٍ شعريّة مُختلفة، فهي تُفتتح بسطر من الطويل ثم تنتقل إلى بحر المتقارب، وبعدها تُختتم ببحري المُجتث والبسيط[2]. وذكرت

---

(١) أحمد زكي أبو شادي، الشفق الباكي (القاهرة: المكتبة السلفية، ١٩٢٦)، ٥٣٥-٥٣٦. تحتوي المجموعة على العديد من القطع الميتاشعرية، التي تعكس دور الشاعر وطبيعة الشعْر، مثل: «نصب الشعر»، ١٧٩، و«ديباجة الشعر» ٢٧٥، و«إلهام الشاعر» ٤٨٩، و«النقد السليم» ٧٣٠، و«الشاعر المجنون» ٨٧٢. علاوة على ذلك، قُدّمت المجموعة من خلال مقال نثري قصير كتبه الشاعر نفسه، بعنوان: «الشعر والشاعر: بحث فلسفي»، ٣٩-٥٠.

(٢) أ. م. الزبيدي، «التجارب المبكرة لمدرسة أبولو»، ١٨.

الزبيـدي فـي مقالتها عن تجارب مدرسـة أبولو أن هـذه القصيدة تعانـي مـن نفس العيوب الموجودة في معظم أعمال أبي شـادي: «الصراحـة المُفرطة في التعبير، والرتابة اللغوية، وعدم الانضباط الإيقاعـي[1]». بيـد أن قيمة القصيـدة هي في كونها تمريناً شـعرياً ومحاولـة لإدخال مفهوم الشـعر الحر إلى العربيـة. ويمكننا رؤية ذلك بسهولة في ضوء مقالة أبولو التي كتبها الشاعر نفسه. ينطبق هذا الأمر على الكثير من النتاج الشعري لتلك الفترة.

وبنفـس روح التنظيـر القَلِـق، اسـتفاد خلفـاء أبولو (شـعراء الشعر الحُرّ) من تجارب مدرسة أبولو، وواصلوا سعيهم النظري والنقدي. غالبًا ما تُعزى بداية الشعر الحر إلى بدر شاكر السياب[2]

---

(١) المرجع نفسه.

(٢) بدر شـاكر السـياب (١٩٢٦-١٩٦٤)، شـاعر عراقي وأحد أبرز رموز الحداثـة العربيـة. كتبـت عنه الجيوسـي: « أطلق [السـياب] فـي نهاية الأربعينيات من القرن العشـرين مع نازك الملائكة حركة الشـعر الحر، وأعطاهـا المصداقيـة من خلال القصائـد الجميلة الكثيرة التي نشـرها في الخمسـينيات. لقد أحدث ثورة في جميع عناصر القصيدة، وكتب شعرًا سياسيًّا واجتماعيًّا شديد التفاعل، إلى جانب العديد من القصائد الذاتيـة. كان إصـداره لديوانـه الثالـث «أنشـودة المطـر» عـام ١٩٦٠ أحـد أهـم الأحداث فـي الشـعر العربي المعاصـر». سـلمى الخضراء الجيوسي، الشعر العربي الحديث، ٤٢٧.

فـي قصيدتـه «هل كان حُبًّـا؟» التي ظهرت عـام ١٩٤٧، وقصيدة نـازك الملائكة[1] «الكوليرا» التي ظهرت في العام نفسـه[2]. لكن

---

(١) نـازك الملائكـة (١٩٢٣-٢٠٠٩) شـاعرة وناقـدة عراقيـة. كانـت من الـرواد الرئيسـيين فـي حركـة الشـعر الحر، ولا سـيما فـي مجموعتها «شـظايا ورمـاد» عـام ١٩٤٩، وكتابهـا «قضايـا الشـعر المعاصر» عام ١٩٦٢. الجيوسي، الشعر العربي الحديث، ٣٢٠.

(٢) يشـير بعـض النقـاد أيضًا إلـى دور لويس عـوض غير المعتـرف به في كثيـرٍ من الأحيان، لا سـيما فـي مجموعته «بلوتولانـد وقصائد أخرى مـن شـعر الخاصّـة» التـي ظهرت عـام ١٩٤٧. فـي هـذه المجموعة، كان عـوض تجريبيًّـا في ما يتعلـق بالوزن والقافية، حتـى أنها تضمنت بعض القصائد المكتوبة بالعامية المصرية. تعرضت تجاربه لانتقادات شديدة من قبل معاصريه، حتى أولئك الذين اعتبروا أنفسهم حداثيين، مثـل أعضاء مدرسـة الديوان. غير أن هذا العمـل كان إيذانًا ببدء توجه انطلـق في لبنان مع أعمال سـعيد عقل، فـي مجموعته «يارا» (١٩٦١) التـي كتبهـا بالعامية اللبنانية وبالحرف اللاتينـي، بالإضافة إلى ترجمته العهـد الجديـد إلـى العاميـة اللبنانيـة. كان عـوض متأثـرًا بالنمـوذج الإيطالـي وبظهور لغة إيطالية جديـدة خالية من قيود اللاتينية القديمة، وكذلك بلغة والتر سـكوت، وكيتس وشكسبير وميلتون والرومانسيين الإنجليز. يُعرف عنه أيضًا محاولته إدخال شكلي «البالاد» و«السونيتة» فـي الشـعر العربي. للمزيد من المعلومـات حول لويس عوض، أنظر: منى عبد الله خوري،»"لويس عوض: رائد منسي لحركة الشعر الحر»، في كتاب من تحرير عيسى بلاطة بعنوان «وجهات النظر النقدية في =

بوسعنا فهم أجندة هذه الحركة الجديدة فهمًا أوضح من خلال دراسة الأعمال النقدية التي كتبها الشعراء أنفسهم، حيث ظهر العديد من الدوريات الأدبية المهمّة في الخمسينيات من القرن الماضي، ولعب دورًا نشطًا في إبقاء النقاشات حول الشعر حية. من ذلك: مجلّة الآداب التي أسسها سهيل إدريس[1] عام ١٩٥٣، والتي نشرت أعمالًا شعرية ونقدية، وروَّجت لفكرة الشعر الجديد. تأثرت المجلة بالظروف السياسية لتلك الفترة، ولا سيما نكبة فلسطين في ١٩٤٨، وثورة عبد الناصر عام ١٩٥٢ في مصر، وأعلنت أن قضيتها تتمثّل في الترويج للأدب الملتزم[2].

كتب معظم شعراء الجيل الأول للحركة (والذين يشار إليهم غالبًا باسم «الرواد») كثيرًا عن آرائهم حول الشعر وخبراتهم

---

= الشعر العربي الحديث» (واشنطن: مطبعة القارات الثلاث، ١٩٨٠)، ٢٠٦-٢١٣.

(١) سهيل إدريس، ناشر لبناني، أسس دار الآداب للنشر ومجلة بنفس العنوان عام ١٩٥٣. ألَّف ثلاث روايات ومجموعات قصصية عديدة. أنظر: عيسى بلاطة، «لقاء بين الشرق والغرب: موضوعات في الروايات العربية المعاصرة»، مجلة الشرق الأوسط ١ , ٣٠ (١٩٧٦): ٥٣.

(٢) أنظر: محمد مصطفى بدوي، مقدمة نقدية للشعر العربي الحديث (لندن: مطبعة جامعة كامبريدج، ١٩٧٥)، ٢٠٧-٢٠٨.

الشعرية الشخصية[1]. تُعد هذه الكتابات النثرية النقدية جزءًا أساسيًّا من مشروعهم الشعري، فهي توفر الخلفية النظرية التي بدونها لا يكون للتجارب الشعرية أهميّة. هناك عملان نظريان رئيسيان حددا المبادئ الأساسية للحركة، وهما «قضايا الشعر الحديث» للملائكة (١٩٦١)، ومقدمتها الأدق والأكثر إيجازًا لمجموعتها شظايا ورماد (١٩٤٩). في هذين العملين تقدم نازك الملائكة الشعر الحر المكتوب على نظام التفعيلة وتدعو له، فهي تشير إلى أن البحور المناسبة هي تلك البحور المتجانسة التي تتكون من تكرار التفعيلة نفسها، وترى بأنّ البحور غير المتجانسة ليست مناسبة لمشروع الحداثة. وتشدد نازك على استخدام القافية، وتعتبرها أساسية كأداةٍ تنظيمية. ترى إنه من الواجب على

---

(١) كتب العديد من شعراء الحداثة العرب سير ذاتية أدبية أو شعرية، يصفون فيها بالتفصيل مكوّناتهم الفكرية، والمؤثرات التي ساعدت في تشكيل أفكارهم حول الشعر والأدب بشكل عام. أنظر: صلاح عبد الصبور، «حياتي في الشعر» (بيروت: دار عودة، ١٩٦٩)، وعبد الوهاب البياتي، «تجربتي الشعرية» (بيروت: منشورات نزار قباني، ١٩٦٨)، وأدونيس، «ها أنت أيها الوقت: سيرة شعريّة ثقافية» (بيروت: دار الآداب، ١٩٩٣). وقد نشر معظم شعراء الحركة أعمالاً نقدية وتأملات شخصية في الشعر في المجلات الكبرى التي رافقت الحركة الشعرية مثل: أبولو والآداب وشعر ومواقف.

الشـاعر الحديث بحقّ أن يسـتمد من الميثولوجيا في شعره، وأن يستخدم لغة مركبة غير مباشرة، وأن يوظّف الرمزيّة[1].

تُعـد هذه المقدمـة من بيانـات الحداثة العربيـة العديدة التي تعبر عن اسـتنفاد الأشـكال الشعرية الموروثة وتدعو إلى ضرورة الابتعاد عنها:

> وقـد يـرى كثيـرون معـي أنّ الشـعر العربـي لم يقف بعدُ على قدميه بعد الرقدة الطويلة التي جثمت علـى صدره طيلة القـرون الماضية. فنحن عمومًا ما زلنا أسـرى، تسيرنا القواعد التي وضعها أسلافنا في الجاهلية وصدر الإسلام... منذ قرون ونحن نصفُ انفعالاتنا بهذا الأسـلوب، حتى لـم يعد له طعم ولا لون... والأوزانُ هي هي، والقوافي هي هي، وتكاد المعاني تكون هي هي؟ [2]

تهدف تلك المُقدّمة إلى تقديم وصفةٍ جليّة للشعر الحديث، إذ تذكـر الملائكـة أن مهمـة الشـاعر الحديـث هي تجـاوز جميع

---

(١) نـازك الملائكة، «شـظايا ورمـاد» (بيروت: دار عـودة، ١٩٧١)، ١٨-٢٢.

(٢) المرجع نفسه، ٥-٦.

النُّسخ الجاهزة الموضوعة للشعر[1]، والسعي لخلق إضافةٍ حقيقيّة إلى اللغة الشعرية في العصر. وللقيام بذلك، ينبغي أن يكون الشاعر على اطلاعٍ واسعٍ على أدب أُمّةٍ أجنبيّة واحدة (على الأقل) إلى جانب أدب أمّته. إن الشعر الحديث -كما تصوّره الملائكة- شعرٌ يتجاوز المحلّي، ويبتعد -فوق كل شيء- عن شعر «الأزمنة المُنصرمة[2]». بيد أن الجُزئيّة الأكثر إثارةً للاهتمام من مُقدّمتها تأتي في النهاية؛ ففي هذه المقدّمة النثرية القصيرة لمجموعتها الشعرية، تشعر الملائكة بالحاجة إلى شرح بعض القصائد لقرّائها. اختارت أن تعطي لمحة عامة عن ثلاث قصائد: «الخيط المشدود في شجرة السرو» و«مرّ القطار» و«الأفعوان». ليس في تلك القصائد الثلاث صعوبة أو

---

(١) رفض بعض الشعراء التعسف الذي وُضعت به قواعد «الشعر الحر» في أعمالٍ كعمل الملائكة -المذكور أعلاه-. ورأى البعض الآخر أن نظام التفعيلة الذي ما يزال يعتمد على الوحدة الكمية للتفعيلة، لا يزال مرتبطًا بالشعر التقليدي الذي كان يُفترض به أن يتمرد عليه. منح خوري، «لويس عوض: رائد منسي لحركة الشعر الحر» ، ٢٤٠. أنظر أيضًا: شمول موريه، الشعر العربي الحديث، ١٨٠٠-١٩٧٠، تطور أشكاله وموضوعاته تحت تأثير الأدب الغربي (ليدن: إي جي بريل، ١٩٧٦)، ٢١٤-٢١٥.

(٢) الملائكة، شظايا ورماد، ٨ – ١٠.

تميزً على نحوٍ خاص إذ يمكن للمرء أن يقرأها بسهولة دون أن يلاحظ أي شيء غير عادي أو جديد، لولا الملاحظات التمهيدية التي تلفت فيها الشاعرة انتباه القارئ إلى ما حاولت فعله في مواضعَ مُعيّنة. وتجدر الإشارة إلى أن هذه القصائد الثلاث كُتبت جميعها بنظام التفعيلة الجديد، لأن المجموعة تحتوي كذلك على قصائد مكتوبة على البحور العربية الكلاسيكية، التي تحافظ على قافية واحدة. يبدو الأمر كما لو أنها غير واثقة من أن القارئ سيفهم هذه «القصائد الجديدة» بدون ملاحظاتها. في ما يلي مقتطفات من قصيدة «مرّ القطار»، متبوعةً بتعليق الشاعرة:

الليل ممتدّ السكون إلى المدى
لا شيءَ يقطعُهُ سوى صوتٍ بليدْ
لحمامةٍ حيرى وكلبٍ ينبحُ النجمَ البعيدْ
والساعة البلهاء تلتهم الغدا
وهناك في بعض الجهاتْ
مرَّ القطارْ
عجلاتُهُ غزلتْ رجاءً بتُّ أنتظر النهارْ
من أجلِهِ ... مرّ القطارْ
{ ... }
وفتى هنالك في انطواءْ

يأبى الرُّقادَ ولم يزلْ يتنهَّدُ
سهران يرتقب النجومْ
في مقلَتيهِ برودة خطّ الوجومْ
أطرافَها ... في وجهه لونٌ غريبْ
{ ... }
وتمرّ أقدام الخفيرْ
ويطلّ وجهٌ عابسٌ خلف الزجاجْ
وجه الخفيرْ!
ويهزّ في يده السراجْ
فيرى الوجوه المتعبهْ
والنائمين وهم جلوس في القطارْ
والأعين المترقّبهْ ...»[1]

ولن يعثر القارئ على شيءٍ مثيرٍ في قصيدة «مرّ القطار» إن هو توقع أن يجد فيها وصفًا للقطار أو لرحلةٍ في القطار. فقد كان غرضي الأساسي في كتابتها أن أعبر عن الشعور الغامض الذي يحسه المسافر ليلًا بالدرجة الثالثة من القطار. فهناك حالة

(١) نازك الملائكة، ديوان نازك الملائكة، الجزء الثاني (بيروت: دار العودة، ١٩٨٦)، ٦٠ - ٦٥.

التعب الكلي التي يجد فيها المرء نفسه مشوبةً بلونٍ من الكسل والارتخاء. وهناك صوت عجلات القطار الرتيب الذي لا يتغير، والغبار المتراكم على كل شيء؛ على الحقائب، وعلى الوجوه والثياب. ثم هناك مناظر المسافرين الغرباء وقد جمعتهم عربة القطار صفوفًا... فإذا أحس قارئ ببعض هذا الجو، كان ذلك حسبي[1].

إنّ الشاعرة رأت الحاجة إلى إعادة صياغة قصيدتها نثراً، وهذا أمر مثير للفضول. فهي تقدّمها على شكل ملاحظات، جاذبةً انتباه القارئ إلى ما تخشى أن يغفل عنه. وعلى الرغم من أن هذه القصيدة في حد ذاتها لا تقدم في طياتها الكثير مما هو جديد أو مختلف عن الشعر المكتوب قبلها، إلا أنه يمكن للمرء، عندما ينظر إليها مع المقدمة التي سبقتها أن يتبين الخطوط العريضة للمشروع الحداثيّ على نحوٍ أكثر وضوحًا. فأكبر إسهامات تلك المرحلة من الحداثة العربية يتمثّل في هذا الوعي الذي يظهر عندما يكشف الشعراء عن أفكارهم حول العملية الشعرية، وما القصيدة نفسها سوى توضيح. هذا لا يعني أن الشعر ليس له قيمة في حد ذاته، لكنه يبدو غير كافٍ، مقارنة

---

(١) الملائكة، شظايا ورماد، ٢٣-٢٤.

بالمثـال النظـري الطمـوح الـذي قدّمـه شـعراء الحركـة. يبدو أن الإنجازات الشعرية للحداثة في اللغة العربية طوال تاريخ الحركة (أي منذ بداية القرن العشـرين وحتى يومنا هذا) في سـعيٍ مُستمرّ لمواكبة فرضيّاتها النظريّة.

بيـد أن هنـاك العديـد مـن الشـعراء الذين نجحوا فـي تحقيق التوازن. وأقول «التوازن»؛ لأن البعد النظري الذهني للمشروع لم يتلاشَ أو يفقد صرامته. بل على العكس، التساؤلات حول طبيعة الشـعر العربي واتجاهه لا تزال مُلحّةً وماسّـة حتى اليوم، بقدر ما كانـت عـام ١٩٤٧. وكان البُعـد النظـري للمشـروع الحداثي بدأ ينضج مع أدونيس ويوسـف الخال[1] اللذيْن أسّسـا مجلة «شـعر» عام ١٩٥٧، ودار النشر التي حملت الاسم نفسه بعد ذلك بعامين.

---

(١) يوسـف الخـال (١٩١٧-١٩٨٧) شـاعر لبنانـي تخـرّج مـن الجامعـة الأمريكية في بيروت في الفلسفة والأدب الإنجليزي. تعرّف على شعر باونـد وإليـوت أثناء إقامته فـي الولايات المتحدة، وأسّـس بعد عودته إلـى بيروت جماعة شـعر ومجلة شـعر الفصليّة التـي روّجت لأعمال الشـعراء الشـباب الطلائعيين. أسّـس الخال، كذلك، دار نشرٍ ركّزت فـي المقام الأول على نشـر أعمال الشـعراء الحداثيين الشـباب، مثل: أنسـي الحاج (مواليـد ١٩٣٧)، وشـوقي أبي شـقراء (مواليد ١٩٣٥) وتوفيـق الصائـغ (١٩٢٣-١٩٧١). أنظر: محمد بدوي، تاريخ قصير، ٨١-٨٣.

انطلق مشـروع مجلة شـعر على يد كل من أدونيس ويوسف الخال، لكن الخال لعب دورًا رئيسيًّا في تأسيس المجلة وترسيخ شـبكة علاقاتهـا داخـل العالم العربـي وخارجه. فبعـد أن أمضى الفتـرة بيـن ١٩٤٨ و١٩٥٥ في الولايات المتحدة يعمل في دائرة النشـر والصحافـة التابعـة للأمـم المتحـدة، عاد الخال إلـى لبنان بخُطـةٍ لتأسـيس حركة أدبية مسـتوحاة من حركة عـزرا باوند وتي إس إليوت، وسيكون لهاتين الشخصيتين دورٌ إرشادي وتوجيهي مهم بالنسـبة إلى شـعراء جماعة شـعر. كان مشروع الخال يهدف إلـى النهـوض بالأدب والثقافة العربيين بشـكلٍ عـام وتحديثهما. ففي كتابه «الحداثة في الشـعر»، يصف الخال أزمة العالـم العربي بأنهـا أزمةُ «مجتمعٍ قديم في عالمٍ جديـد[١]»، ويرى كذلك أنّه لا يُفتـرض بالشـعر الحداثـي أن يكـون مجـرّد مدرسـةٍ أو مجموعة أخـرى مـن الوصفات وحسـب، بـل هو «حركـة إبداعيـة تواكب الحياة في تغيرها وتطورها الدائمين[٢]». وقد كانت مراجع الخال ونماذجـه فـي غايـة الوضـوح. فقد افتُتِـح العـدد الأول من مجلة شـعر[٣]، والـذي صدر فـي يناير من عـام ١٩٥٧، بترجمـةٍ لمقالٍ

---

(١) يوسف الخال، الحداثة في الشعر، (بيروت: دار الطليعة، ١٩٧٨)، ٨.

(٢) المرجع نفسه، ١٧.

(٣) أُعيـدت طباعـة العـدد الأول مـن مجلة شـعر فـي ربيع عـام ٢٠١٠ =

قصيرٍ كتبه أرشيبالد ماكليش، يؤكد فيه على أهمية الفردانيّة من أجل خلق شعرٍ مواكب للعصر، يمكنه الصمود أمام اختبار الزمن[١]. ويتضمن العدد -كذلك- ترجمة القسم الأول من «كانتو» قصيدة باوند الطويلة غير المكتملة The Cantos، واستعراضًا لمسيرة باوند الأدبية والحركات التي كان منخرطًا فيها[٢]، وترجمةً لمختارات من إيميلي ديكنسون، مصحوبةً بمقدمة عن الشاعرة وأهميتها في الشعر الأمريكي[٣].

كان الشعر الأمريكي الحديث النموذج الذي أَمل الخال بصياغة الشعر العربي في القرن العشرين على أساسه، فنجده يفتتح مجموعته «البئر المهجورة» (ظهرت عام ١٩٥٨) بقصيدة «إلى عزرا باوند». صوّر الخال في هذه القصيدة باوند كشخصية مسيحية، له قيامةٌ منتظرة في الشعر العربي. آلامه ستفدي

---

= بالتزامن مع إعلان بيروت عاصمة عالمية للكتاب، وهو مشروعٌ نُظِّم بالتعاون مع وزارة الثقافة اللبنانية. عُقِدت ندوة مفتوحة في فندق بريستول في الحمرا كان أدونيس ضيف الشرف فيها. كان الغرض من التجمع هو إعادة تقييم الحركة الحداثية، والاحتفاء بشعراء مجلة شِعر، بعد ستين عامًا تقريبًا من إطلاق المشروع.

(١) مجلة شعر (١٩٥٧): ٣ – ٤.

(٢) المرجع نفسه، ٧٣ – ٨١.

(٣) المرجع نفسه، ٨٢ – ٨٧.

«الأسلاف» وستقودنا -نحن الجيل الجديد- نحو طريق الخلاص:

سألناكَ وزْقة تينٍ
فإنّا عُراةٌ عُراهْ.
أثِمنا إلى الشّعر، فاغفرْ لنا
ورُدّ إلينا الحياهْ.
لك الوعد: إنّا سنبني بدمع الجبينْ
عوالم للشعر من عبقرٍ
مفاتيحُهنّ
جراحُك للأوّلينْ
عزاءٌ ودرب خلاصٍ لنا...(١)

تجدر الإشارة هنا إلى أن شعراء الشعر الحر هؤلاء كانوا يُعرفون كذلك بـ «الشّعراء التّمّوزيين»، وهي تسمية صاغوها على اسم إله ما بين النهرين «تمّوز». وهو كأدونيس عند اليونان والمسيح فيما بعد؛ إله يموت في سبيل تحقيق ولادة أو حياة جديدة. تعكس أسطورة الإله الذي يموت الالتزام الاجتماعي

(١) يوسف الخال، الأعمال الشعرية الكاملة، (بيروت: التعاونية اللبنانية للتأليف والنشر، ١٩٧٣)، ١٩٧ - ١٩٨.

والسياسي للحركة[1]. لكنها تخدم أيضًا غرضًا ميتا شعريًا، يعكس أجندة الحركة الشعرية: إحياء الشعر العربي. يصبح الشاعر في هذا السياق شخصية تشبه المسيح: المتمرد والنبي والشهيد في سبيل الولادة الجديدة المنتظرة. ولعل أدونيس هو الشاعر الأنسب للوصف أعلاه. ومن خلال اسمه المستعار «أدونيس» والجدل الذي يسعى لخلقه مع كل مشروع، ينطبق على علي أحمد سعيد (مواليد ١٩٢٩) وصف ويليك للشاعر الناقد الذي تطارده التساؤلات الحديثة. ففي أعمال الشعراء من أمثال أدونيس، لا يرى المرء مدى نضج التجارب الشعرية فحسب، بل يرى أيضًا دمج مُهمّة التنظير مع العمل الإبداعي بسلاسةٍ أكبر. ويعتبر أدونيس من أكثر الكتاب العرب إنتاجًا في الشعر والنثر، وأعماله جميعها مشبَعة بالمسائل الحديثة التي ترفض «الراسخ والمؤسساتي»، وتدعو إلى إعادة النظر في المبادئ[2] باستمرار.

---

(١) أنظر: نذير العظمة، «الحركة التموزية وتأثير تي إس إليوت على بدر شاكر السياب»، مجلة الجمعية الشرقية الأمريكية ٨٨, ٤ (١٩٦٨): ٦٧١-٦٧٨.

(٢) من المصطلحات الشائعة والمتكررة في قاموس أدونيس مصطلح «رؤية». يُعرّف أدونيس «الشعر الجديد» بأنّه رؤية، ويشير إلى أن الرؤية من حيث التعريف هي «قفزةٌ إلى ما وراء المفاهيم السائدة». إنها إعادة ترتيبٍ للأمور، وتمرّد على المؤسّسات القديمة. أدونيس، زمن الشعر (بيروت: دار العودة، ١٩٧٢)، ص ٩.

سـأناقش فيما يلي مشـروعين رئيسـيين لأدونيس بشـيء من التفصيل؛ كونهما يكشفان عن مساءلته المستمرة لتراثه الشعري، ولموقفـه تجاهه، وللأدوات التـي يمكن من خلالها التغلّب على سلطة هذا التراث. هذان المشروعان هما «ديوان الشعر العربي»، ومجموعته الشعرية الأشهر «أغاني مهيار الدمشقي».

باشـر أدونيـس في عـام ١٩٦٤ مشـروعًا لإعادة استكشـاف التراث الشعري العربي واسترداده، أو إعادة امتلاكه reappropri-ating من نواحٍ عديدة. وهكذا جمع مختارات من الشـعر العربي مـن عصـر الجاهلية وحتى نهاية القرن التاسـع عشـر. ليس ديوان الشـعر العربـي مجـرد مختـاراتٍ أو مشـروعِ بحـثٍ فـي التاريـخ الأدبي، بل كان قراءة شاعرٍ في تراثه قراءةً شخصية. لم يكن عمله عمـل مـؤرخ، بـل عمل شـاعر وحسـب. ويصـرّح أدونيـس بكل وضوح في مقدمة المُختارات بأنّ معايير اختياره كانت شـخصية بشكلٍ أساسي. ويؤكد أن الاختيار الفني «مهما حاول الإفادة من قِيم جمالية موضوعية يبقى -كما أرى -شـخصيًّا خاضعًا لآلاف اللطائف الدفينة أو الظاهرة، المُتأصّلة أو العابرة، حتى ليسـتحيل إخضاع حركتها إلى أيّة منهجيّةٍ واضحة[1]».

---

(١) أدونيس، «مقدمة»، ديوان الشعر العربي، (بيروت: دار الفِكر، ١٩٨٦)، ١٣.

يهدف ديوان الشعر العربي إلى مُساءلة مكانة الشعر العربي وقيمته، ليس في الماضي وحسب، بل في الحاضر كذلك، وعلى نحوٍ أكثر إلحاحًا. إن هذه العودة إلى التراث هي في حقيقتها محاولةٌ للوصول إلى فهمٍ واضحٍ للاتجاه الذي كان يُفترض بالشعر العربي في العصر الحديث أن يأخذه. بالإضافة إلى ذلك، كان هذا الديوان مشروعَ نقدٍ أدبي، يهدف فيه أدونيس بشكلٍ أساسي إلى الإجابة عن الأسئلة المُتعلّقة بتجربته الشخصية كشاعر:

> يجيب «ديوان الشعر العربي» عن أسئلةٍ طرحتُها وأطرحُها حول وضع الشعر العربي. وباعث هذه الأسئلة هو يقيني بقيمة هذا الشعر وأهمّيته. أريد أن أضيف إلى ذلك تأكيدي بأنّ هذا عملُ شاعرٍ، لا مؤرّخٍ أو عالِمٍ[1].

وقد كان أدونيس يمنح نفسه بطريقةٍ ما فرصة لخلق تراث يمكنه أن يُطلق عليه تراثه الخاص. إنه يختار قصائد كاملة وينتقي منها سطورًا تخاطبه شخصيًّا، وتجيب عن تساؤلاته الخاصة عن الشعر والشعريّة في الثقافة العربية الحديثة التي يعيش فيها. يكتب أدونيس أن هذا المشروع كان في حقيقته ردًّا على التقليديّين

(١) المرجع نفسه، ٩.

الذين يتمسكون بالتراث: حرفًا، وإعادةً، واجترارًا[1]. إنه ينتقد -كذلك- طريقة التعامل مع التراث، وبالأخص في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، حيث جرى إغفالُ الروح الحقيقية لصالح تركيزٍ سطحي على الشكل والبنية. ويذكّر أدونيس بأنّ التراث المنقول إلى الحاضر قد تلوّث على يد عددٍ من الوسطاء: الرواة والشرّاح والنقاد. وهكذا ينتهي بنا الأمر في أغلب الأحيان إلى «قراءات» للأصل، تختلف -حتمًا- عن الأصل في نواحٍ كثيرة. يتعين على المرء في سبيل معرفة التراث معرفة حقّة أن يكون مُطّلِعًا على الأعمال الأصلية دون وساطة «القراءات» التي تكون في مُعظمها قديمةً وتقليديّة بالمعنى السلبي[2] للكلمة. ومن خلال إعادته النظر في التراث الشعري بشكلٍ مباشر (أي على نحو ما فعله في ديوان الشعر العربي)، يقدم لنا أدونيس «قراءته» الشخصية للتراث، ويضعها في قلب المناقشات حول الحداثة في القرن العشرين. فبدلًا من نبذ التراث الأدبي العربي باعتباره قديمًا وباليًا، يضع أدونيس التراث الأدبي العربي في مركز الجدل باستمرار، فيكشف النقاب عن حدوده وعيوبه، كما يكشف

---

(١) المرجع نفسه، ١٠.

(٢) أدونيس، «ها أنت أيها الوقت: سيرة شعرية ثقافية»، (بيروت: دار الآداب، ١٩٩٣)، ٥٤.

كذلـك عن الإمكانيّـات الإبداعية التي يزخر بهـا. يتجلى هذا في أطروحتـه للدكتـوراه «الثابـت والمتحـول: بحـث فـي الإبـداع والاتباع عند العرب[1]».

وتتجلـى إعادة الصياغة والتشـكيل للتراث العربي على نحوٍ أوضـح فـي كتابات أدونيس الشـعرية. تشـدد كتاباته علـى التوتر القائـم بيـن القديـم والجديـد، والتقليـدي والحداثـي، والثابـت والمتحوّل. إنّ شـخصيته الشـعرية شخصية شاعر وثائر، ورافض وصاحـب رؤيـة. يبـدو كمـا لـو أنّ الغـرض مـن كل نـصٍّ يخلقه (شـعريًّا كان أو نثريًّا) هو التحدّي والتفكيـك، «زلزلة الواقع[2]». ونجد صوت المتمرد المخرّب مدوياً في مجموعته «أغاني مهيار

---

(١) أنظـر: أدونيـس، «الثابـت والمتحوّل: بحـث في الإبـداع والاتباع عند العـرب»، (بيـروت: دار العـودة، ١٩٧٤ – ١٩٧٨). فـي هـذا الكتاب الذي يستند إلى أطروحة دكتوراه قدّمها في جامعة القديس يوسف في بيروت، يستكشـف أدونيس التوتر المسـتمر بين الاتجاهات التحويلية (المتحوّل) وبين مؤسسات الدولة والدين (الثابت) في الثقافة العربية، وآثـار ذلـك التوتـر فـي مجـالاتٍ؛ كالديـن، والسياسـة، واللغويـات، والشعر. يقول أدونيس إن الأصوات الليبرالية المُهمّشة في جميع هذه المجـالات هـي ما يدفع بالثقافة العربية إلى الأمام. يملك المهمشـون القدرة على زلزلة الوضع الراهن وتغييره.

(٢) أدونيس، محاضرة، القاهرة، ١٩٩٩.

الدمشـقي» التي يتخذ فيها شـخصية مهيار الثائـر، النبي، المنبوذ، وفي النهاية -بالطبع- الشّاعر.

يظهـر الحـوار المتعمد مع التـراث جليًّا في العنـوان: أغاني مهيار الدمشقي. فشخصية مهيار الدمشقي إشارة إلى شاعر القرن الخامـس مهيـار الدليمـي، المُتوفـى (عـام ٤٢٨ هـ). واختيـار أدونيس لهذه الشخصية غيرُ اعتباطيٍّ إطلاقًا، كان الديلمي شاعرًا من أصول فارسية، تحول من الزرادشتية إلى التشيّع. وصحيح أن شـخصية مهيـار الدمشـقي مـن خلـق أدونيـس، لكنّهـا تشـكّلت بالحـوار مـع شـخصية مهيـار الديلمـي التاريخية. ليـس من قبيل المصادفة أن يكون مهيار الديلمي شاعرًا مرتبطًا بالتشيّع في بُعده المتطـرّف المتمـرد؛ الشـيء الـذي يحاكـي اهتمامـات أدونيـس بصورةٍ مباشرة: التهميش والتمرّد. وهكذا خَلَق أدونيس شخصية تُمثّـل إلـى حـدٍّ كبيـر قراءته الخاصـة لشـخصية مهيـار الديلمي. ولذلـك فإنّ شـخصية مهيار الدمشـقي شـخصية ميتاشـعرية، في خلالها شاعر يستلهم شاعراً.

يتكوّن ديوان أغاني مهيار الدمشقي من سبعة أجزاء. ويبدو أن التجريـب في الشـعر والنثر متعمد هنا، فـي محاولةٍ للوصول إلى معنى حقيقي للشعريّة، يتجاوز حدود القافية والبحر. تتشابه الأجـزاء السـتة الأولى فـي بنائهـا. فلكُلِّ جـزءٍ عنـوانٌ منفصل،

ويبـدأ بمقطـع نثـري بعنوان «مزمـور»، يتبعـه عددٌ مـن القصائد الموزونة، وفقًا لنظام التفعيلة. يقدم كل جزء من هذه الأجزاء[١] الستة جانبًا أو بُعدًا لشـخصية مهيار. يُقدّم المزمور النثري حالة عامة أو خاصّة، تُستكشـف بعد ذلك بمزيدٍ من العمق والتفصيل فـي المقاطـع الشـعرية التالية. أما الجُزء السّـابع، فمبنـيٌّ بطريقةٍ مُختلفـة، وعنوانه «المـوتُ المُعاد». يتألّف هذا الجزء من تسـع مـراثٍ؛ أربـع منها لشـخصياتٍ أدبيّة وتاريخية بـارزة من التراث الثقافي العربي، وهي: عمر بن الخطاب، وأبو نواس، والحلّاج، وبشّار بن برد[٢]. وهنا أيضا يختار أدونيس هذه الشخصيات من أجل تعزيز حواره المستمر مع التراث. لا يبدأ هذا الجزء السّابع بمزمـورٍ نثـري، غير أنّ أدونيس فـي آخر مرثيتيـن؛ «مرثية الأيام

---

(١) أول سـتة أجزاء بعنوان: «فارس الكلمات الغريبة»، و«سـاحر الغبار»، و«الإلـه الميـت»، و«إرم ذات العمـاد»، و«الزمـان الصغيـر»، و«طرف العالم».

(٢) كانـت جميـع الشـخصيات باسـتثناء عمـر بـن الخطـاب شـخصيات تتحدى الأعراف الراسخة، وهامشيّة وجريئة بشتى الطُّرق. أما عمر بن الخطـاب (وهو خليفة المسـلمين الثاني بعـد النبي محمد)، فقد كانت صورتـه الشـائعة بين عامة المسـلمين تتمثل في الحاكـم المثالي الذي كان أمينًـا ومتواضعًا، ولم يُسِـئ اسـتخدام سـلطته. وهنـاك العديد من القصص التي تكاد تكون حكايات فولكلورية عن حياته واستقامته.

الحاضـرة»، و «مرثيّـة القرن الأول»، ينتقل من الشـعر الموزون إلـى النثـر في القصيدة ذاتهـا. هذا التجاور بين الشـعر والنثر في الأجـزاء السـتة الأولـى، والانتقال مـن نمطٍ إلى آخـر في الجزء الأخيـر، يطمس الحدود بين الشـعر والنثـر، ويعكس وجهة نظر أدونيـس بـأن الشـعر موجـودٌ خـارج القواعـد، ويتجـاوز كلّ محاولات احتوائه[1].

ومـن خـلال صـوت مهيـار المُـدوّي، يعلـن أدونيـس عـن مشروعه الشعري الثوري بأسطر قوية مثل:

---

(١) يناقش أدونيس في سيرته الأدبية «ها أنتَ أيّها الوقت» مسألة البحور، موضحًا أن مشـروع الحداثة في الشـعر العربي لا يهدف إلى إحداث تغيير شـكلي سطحي، تسـتبدل من خلاله بحور القصيدة الكلاسيكية وقوافيهـا بمجموعـةٍ أخـرى مـن الوصايا، بـل إلى إحـداث تغيير في الطريقـة التي ينعكس بها الشـعر على الواقع، والأهم من ذلك طريقة تغييـره لهـذا الواقع وخلقِـه له: «ومن هنا لا يكفي لكـي نعرف الجِدّة فـي قصيـدةٍ ما أن ننظر إلى سـطح القصيدة التشـكيلي: إذا كانت مثلًا موزونـة نقول: إنها «قديمة»، وإذا كانـت منثورة نقول: إنها «جديدة» أو «حديثـة»، وإنّمـا لا بدّ مـن أن نرى تحليليًا ما نظـام هذا الموزون، ما لغته الشـعريّة، وما تقول؟ وما نظام هذا المنثور، ما لغته الشـعريّة، وما تقول؟ وآنذاك قد يتجلّى لنا أنّ ما حسـبناه للوهلة الأولى جديدًا هـو القديـم، وأنّ مـا حسـبناه قديمًـا هو -علـى العكـس- الجديد». أدونيس، «ها أنتَ أيها الوقت: سـيرة شعريّة ثقافية»، ٦٨.

خارطتي أرضٌ بلا خالقٍ

والرّفضُ إنجيلي.[1]

أنا لهجةُ البرقِ والصّاعقة.[2]

ما من شكٍّ في أن أدونيس نجح في خلق لغةٍ شعريّة تعكس «رؤيته» وتُناسب مشروعه الشعري والنقدي. إنها لغةٌ قوية ومدوية، قادرة على الابتلاع والإحاطة. إنها لغة الافتتاحيات الكبرى، لغة رائدة، تذكر القارئ بأصوات عظيمة كالمتنبي[3] أو والت ويتمان. وأكثر ما يميز هذا الصوت الشعري هو أنه يشير إلى نفسه وإلى العالم الجديد الذي يبشّر به.

---

(١) أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، ٩٩.

(٢) المرجع ذاته، ١٠٤.

(٣) كان المتنبي أحد الشعراء العباسيين الرئيسيين، وربما كان من أكثر الشعراء العرب الذين يُستشهد بهم وبشعرهم في كل العصور. اسمه أبو الطيب أحمد بن الحسين، لكنه معروفٌ بلقبه الشهير «المتنبي». للمزيد عن المتنبي أنظر: ر. بلاشير، «المتنبي»، موسوعة الإسلام، الطبعة الثانية، تحرير: بي بيرمان، وت. بيانكيس، وسي إي بوسورث، وإي فان دونزيل، ودبليو بي هاينريشس (ليدن: بريل، ٢٠١٠). بريل أون لاين. http://referenceworks.brillonline.com/entries/en-cyclopaedia-of-islam-2/al-mutanabbi-COM_0821.

## ملكٌ مهيار

ملكٌ مهيارْ
ملكٌ والحُلم له قصرٌ وحدائق نارْ
واليوم شكاه للكلماتْ
صوتٌ ماتْ،
ملكٌ مهيارْ
يحيا في ملكوت الريح
ويملك في أرض الأسرارْ.[(١)]

تشير لغة أدونيس إلى نفسها وإلى قدرتها على قَلْقلة ترتيب الأشياء وتغييره. وتتميّز المقاطع من مجموعة مهيار بأنها بسيطة وصادمة في آن. وأدونيس -مثله مثل مهيار- سيّد «ملكوت الريح» و «أرض الأسرار»، وهي عبارات تؤكد العلاقة بين هذه اللغة الشِّعرية الجديدة وسحر الكتاب المُقدّس. يبدو أن فعل

(١) أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، ١٦. يترجم جبرا إبراهيم جبرا القطعة المذكورة أعلاه إلى جانب قطعة أخرى قصيرة من نفس المجموعة، «صوت»، ويعطيهما العنوان «مهيار الشاعر». جبرا إبراهيم جبرا، «المتمردون والملتزمون والآخرون: التحولات في الشعر العربي اليوم»، في كتابٍ من تحرير عيسى بلاطة بعنوان «وجهات النظر النقدية في الشعر العربي الحديث» (واشنطن العاصمة: مطبعة القارات الثلاث، ١٩٨٠)، ٢٠١-٢٠٢.

الخلق أو إعادة الخلق يمثّل هاجسًا لكلٍّ من الشاعر وشخصيّته.

## وجه مهيار

وجهُ مهيار نارْ
تحرق أرض النجوم الأليفهْ،
هوذا يتخطّى تخوم الخليفهْ
رافعًا بيرق الأفولْ
هادمًا كلَّ دارْ،
هوذا يرفض الإمامهْ
تاركًا يأسه علامهْ
فوق وجه الفصولْ[1]

تبدأ هذه القطعة بداية قويّة بالصدى بين كلمتي «نار» و«مهيار». ترمز النار هنا إلى الرغبة في التمرّد والرفض والتغيير. تكمن قوة مهيار في لامبالاته المتهوّرة. إنه أعظم من السلطة السياسية التي لا تستطيع احتواءه (تخوم الخليفة). هو يائس من

---

(١) أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، ٢٩. فكرة اليأس كفعل تحدٍ صدى لبيت لمهيار الديلمي نفسه، أدرجه أدونيس في ديوان الشعر العربي (٢ : ٤٨٢). ويُحتمل أنه كان مدركًا له وقت كتابته هذه السطور. يقول الديلمي:

ملكتُ نفسي مُذ تركتُ طمعي اليأس حُرٌّ والرجاءُ عبد.

السلطة الدينية (الإمامة). والمفارقة أن ملجأه الوحيد وأمله يكمنان في هذا اليأس.

واللغة التي يخلقها أدونيس هنا هي لغة تناقضات، لغة توترات وتصدّعات، لغة تجمع بين الشيء ونقيضه؛ من أجل تشكيل مفهومٍ جديد يضم الاثنين في الوقت ذاته. وعبارة «رافعًا بيرق الأفول» خيرُ مثالٍ على ذلك. فكلمة الأفول هذه تحمل معنى الانحسار، وكذلك معاني الغروب والزوال والاحتجاب والتواري، ومن ذلك كلّه يخلق أدونيس رايةً يحملها مهيار، يشهرها ويرفعها.

## لغة الخطيئة

أحرق ميراثي، أقول أرضي بكرٌ
ولا قبور في شبابي
أعبر فوقَ الله والشيطانْ
(دربي أنا أبعد من دروب الإله والشيطان)
أعبر في كتابي
في موكب الصاعقة المضيئهْ
في موكب الصاعقة الخضراءْ
أهتفُ- لا جنة، لا سقوط بعدي
وأمحو لغة الخطيئهْ.[1]

---

(١) أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، ٥٢.

### اليوم لي لغتي

هدمتُ مملكتي

هدمت عرشي وساحاتي وأزْوقتي

ورحتُ أبحثُ محمولًا على رئتي

أعلّم البحر أمطاري وأمنحُه

ناري ومجمرتي

وأكتب الزّمنَ الآتي على شفتي،

واليوم لي لغتي

ولي تخومي ولي أرضي ولي سِمَتي

ولي شعوبي تغذيني بحيرتِها

وتَسْتضيءُ بأنقاضي وأجنحتي[1].

يُمكن قراءة المجموعة على أنها قصيدة واحدة طويلة تُقدّم فيها شخصيّة مهيار. كان الشاعر مفتونًا بكلمات مهيار وخطواته التي فتحت آفاقًا ومناطق جديدة. يُوصف مهيار لنا تارة، وتارةً أخرى يتحدّث معنا؛ معلنًا عن وجوده، وعن عواقب ذلك الوجود. من خلال هذه الشخصية يحدّد لنا أدونيس مشروعه الشعري، وخاصّة موقفه من التراث. إن المجموعة بأكملها

(١) المرجع نفسه، ٨١.

(بمزاميرها وقصائدها) مشروعٌ ميتاشعريّ، يسأل فيه الشاعر نفسه وتراثه الشعري، ويخلق لنفسه مكانًا في السلسلة المُتّصلة. وكمُعظم الأعمال التي خرجت من مشروع الحداثة العربي، لا يمكننا إلقاء الضوء على بُعدٍ رئيسي فيه إلا عندما يُنظر إليه بالتزامن مع المناقشات والمسائل الأكبر في تلك الفترة. وبالنسبة إلى الصورة الكبيرة، ينبغي النظر في القصائد إلى جانب الكتابات النظرية التي تُكمّلها. أمّا بالنسبة إلى الشعر العربي الحديث (وخاصة الشعر المكتوب في المرحلة الأولى من الحركة)، فهو شعرٌ مدعوم بأيديولوجية. إنها أيدولوجيّة «النظريّة كشِعر» على حد تعبير أ. ب. فرانك.

## ٣. الجيل الثاني: الميتاشعريّة قيد التطوّر

بعد مُضي نحوَ خمسين عامًا على انطلاق مشروع الحداثة، ما زالت قصيدة الشعر الحر (قصيدة التفعيلة) تُظهر المُساءلة الذاتية في شكلها الناشئ. ولهذا نجد في أعمال الجيل الثاني من الشعراء العرب المعاصرين البحث عن صوت شعري والقلق حيال الإلهام كما نجد في أعمال الجيل الأول. في المقتطف التالي من قصيدة «القصيدة والعنقاء» لبدر شاكر السياب، وهو من الجيل الأول، نجده يعبّر عن فكرة التدمير من أجل إعادة

البناء، وهي إشارة واضحة ومباشرة إلى أنّ قصيدة الشعر الحر تولد من أنقاض القصيدة القديمة.

## القصيدة والعنقاء

وهكذا الشاعر حين يكتب القصيدهْ
فلا يراها بالخلود تنبضُ،
سيهدم الذي بنى، يقوّضُ
أحجارها ثم يملّ الصمت والسكونا.
وحين تأتي الفكرة الجديدهْ.
يسحبها مثل دثار يحجب العيونا
فلا ترى. إن شاء أن يكونا
فليهدم الماضيَ، فالأشياء ليست تنهضُ
إلا على رمادها المحترقِ
منتثرًا في الأفقِ ...
وتولد القصيدهْ[1]

لقد انحسر هذا الصوت الوصفي الواثق الذي كان يميّز العِديد من المقطوعات الميتاشعرية التي كتبها شعراء الجيل

(١) بدر شاكر السياب، ديوان، المجلد الثاني. (بيروت: دار عودة، ١٩٧١)، ١: ٣٠٣.

الأول أمثال السياب لصالح صوتٍ أكثر ترددًا وأكثر شفافية في مُساءلته الذاتية. في المثال التالي نرى سعدي يوسف يعبّر عن مخاوف الشاعر حيال تأثير الآخرين، إذ بأعمال الشعراء الآخرين يعيقه ويكبح جماحه.

لست نيرودا لكي أعلنَ أني قادرٌ أن أكتب الليلة هذي
أكثر الأشعار حزنًا
مثلًا:
إني وحيد
(ربما خيبتُ ما كنتم تريدون)
إذن فلْأقل
الليل طويل
هكذا خيبتكم ثانية[1]

وبكشفه عن وعيٍ مماثل بالجمهور، يتحدّى محمود درويش نقّاده وتوقّعاتهم، خاصة عندما يتعلق الأمر بموضوع قصائده والتزامها بالقضايا السياسية. يبدو الشاعر حريصًا على التجريب والتغيير رغم معرفته بجمهوره وما يتوقّعه منه.

---

(١) سعدي يوسف، الأعمال الشعرية الكاملة، ٣ مجلدات. (دمشق: دار المدى، ١٩٩٥)، ٣: ٢٥٤-٢٥٣.

# اغتيال

يغتالني النُقَّاد أَحيانًا:
يريدون القصيدة ذاتَها
والاستعارة ذاتها
فإذا مَشَيتُ على طريقٍ جانبيٍّ شاردًا
قالوا: لقد خان الطريقَ
وإن عثرتُ على بلاغة عُشبَةٍ
قالوا: تخلَّى عن عناد السنديان
وإن رأيتُ الورد أصفرَ في الربيع
تساءلوا: أَين الدمُ الوطنيُّ في أوراقهِ؟
وإذا كتبتُ: هي الفراشةُ أُختيَ الصغرى
على باب الحديقةِ
حرَّكوا المعنى بملعقة الحساء
وإن هَمَستُ: الأمُّ أمٌّ، حين تثكل طفلها
تذوي وتيبس كالعصا
قالوا: تزغرد في جنازته وترقُصُ
... فالجنازة عُرْسُهُ
وإذا نظرتُ إلى السماء لكي أَرى
ما لا يُرَى

... قالوا: تَعَالى الشعرُ عن أَغراضه
يغتالني النُقّادُ أَحيانًا
وأَنجو من قراءتهم،
وأشكرهم على سوء التفاهم
ثم أَبحثُ عن قصيدتيَ الجديدة! [1]

في المقتطف التالي من قصيدة «إنّه الشاعر إذ غاب» لجودت فخر الدين، نصحب الشاعر في وحدته وهو يشق طريقه نحو القصيدة. نجده مشغولا بالتوقّعات الاجتماعية وليالي الأرق والطموحات والتوقعات الذاتية وصوت الإلهام الخافت في كثير من الأحيان.

.١

أطبق الشاعر في الوادي جناحيه ومالْ.
لائذًا بالصوت،
يأتيه عميقًا،
خائرًا بين التلالْ.
هام في واديه، لا يتبعه غاوونَ،

(١) محمود درويش، أثرُ الفراشة، (بيروت: رياض الريس للكتب والنشر، ٢٠٠٨)، ١٠٩.

حتى ظلّه بات لا يتبعهُ،
أفْلَتَ منه وانزوى بين الظلالْ.

.٢

أتْلفَ الشاعر أسرار لياليه الطوالْ.
لم ينم،
أرّقه النجم الذي يهوي إليه كل ليلٍ،
لاهيًا بين يديهِ،
ناثرًا أفكاره السوداء في كل اتجاهٍ
لم ينم،
درات به الأرجاءُ،
لا يدري أشرقٌ هو ذاك الغربُ،
أم غرب هو الشرق الذي
أورثه الصبحُ عذاباتِ السؤالْ.
أتلفَ الشاعر أسرار لياليه الطوالْ.
لم ينم،
لكنه أطفأ في النبع اتّقادات الأرقْ.
ومشى في الليلِ،
متبوعًا بأشلاء الشفقْ.

.٣

أومأ الشاعر للشمس فخرّتْ
ثم غارت في الرمالْ.
حارَ، هل يدنو إلى بقعتها في القفرِ،
أم يرنو إلى الهول الذي قد خلّفته في الأعالي؟
خاف أن يدنو وأن يرنو
هي الشمس التي راودها
جاءته، لكن أومأت نحو الزوالْ.
أطرق الشاعر إذّاك،
وألفى خوفه منهمرًا فوق الرمالْ.
{ ... }

.٥

هدهد الشاعر في الوحدة أطراف الأغاني
ضوؤها مهدٌ سماويٌّ
(لكي يولد يومًا بعد يوم)
يعرف الشاعر أن يهصر قامات الأغاني
ينثني في ضوئِها كالغصنِ،
مفتونًا بموسيقى مياه حائراتٍ كالأماني

يعرف الشاعر أن يولد في الوحدة، يومًا بعد يومٍ
صافيًا، أو عابثًا كالغيم
في مهد الأغاني.[1]

يحاكي المقطع الافتتاحي الصورة القرآنيّة للشاعر الضائع الهائم في الوادي (يتبعه الغاوون). تكشف هذه الحالة -التي تكاد تكون رومانطيقية لشاعر القرآن المُدان- عن قلقٍ تجاه مكانة الشاعر في المستوى الاجتماعي. والأهم من ذلك، تكشف عن اهتمام شعري بصورة الشاعر في التراث الأدبي العربي. إنّ الصورة الذاتية للشاعر العربي الحديث هي صورة تتشكّل بالضرورة على خلفية الصورة الغنية والمعقدة والمتناقضة للشاعر العربي في هذا التراث. يظهر شيء مشابه، وإن كان أكثر وضوحًا في استحضار صورة الشاعر الهائم في قصيدة «الشاعر» لشوقي بزيع. فبالإشارة إلى الآيات القرآنية التي تتناول الشعراء والظن، والإشارة إلى حديثٍ نبوي وبعض العبارات المعروفة عن الشعر والكذب، وعصا موسى، وحتى قصة الصبي الذي ادَّعى وجود ذئبٍ، يقدم شوقي بزيع صورة الشاعر العربي الحِديث ويشبهه بالساحر والرائي، الكاذب والنبي:

---

(١) جودت فخر الدين، ليس بعد، (بيروت: رياض الريس للكتب والنشر، ٢٠٠٦)، ٣٥.

دائمًا يكتبُ ما يجهله

دائمًا يتبعُ سهمًا غيرَ مرئيٍّ

ونهرًا لا يرى أوَّله

هائمًا في كل وادٍ

ينهرُ الأشباحَ كالماعز عن أقبية الروح.

وكالساحرِ يُلقي أينما حلَّ

عصا الشكِّ

ليمحو بعضُه بعضًا

مقيمٌ أبدًا في شبهة البيت

ولا بيتَ لهُ

كلما همَّ بأن يوضحَ يزدادُ غموضًا

وبأن يفصحَ يزدادُ التباسًا

والذي يكتبه يحجبهُ

هو يدري أن بعض الظن إثمٌ

ولذا يومئُ للمعنى ولا يَقْرَبُهُ،

يدَّعي الشاعر أن الشعر ذئبٌ

فيقول الناسُ:

إن هو إلاّ شاعرٌ

والشّعر أضغاثُ رؤىً خادعةٍ

أعذبُه أكذبُه.

لم يصدق أحدٌ ما زعم الشاعر،

لم ينتبه الناس إلى الموت

الذي ينهش في هيئة ذئب

جسمه الرث

لكي يستخرج المعنى الذي في قلبه

الناس نيام

فإذا الشاعر مات انتبَهوا![1]

لا تـزال أعمـال الجيـل الثانـي مـن الحداثيين العـرب مليئة بالتسـاؤلات والتأملات الميتاشـعرية. وغالبًا ما تتناول تأملاتهم هذه موضوعات الشـعر والإلهام وتوقعات القارئ تناولًا مباشرًا -كمـا فـي الأمثلة أعـلاه. ومن الأشـكال البـارزة الأخـرى التي يتجلى فيها البعد الميتا شعري لحركة الشعر الحر، هو الاستخدام المُفـرط للإهـداء كطريقة لمخاطبة الشـعراء الآخريـن، وبالتالي التعامـل مـع الهمـوم الميتاشـعرية التـي تطـارد هـذا الجيـل مـن الشـعراء العـرب والتدقيـق فيهـا. وقـد أهـدى كل شـاعر عربـي حدِيـث تقريبًـا قصيـدةً أو اثنتين لشـاعرٍ آخر، وعلـى الأرجح أن

(١) شـوقي بزيـع، الأعمال الشـعرية، المجلـد الثاني. (بيروت: المؤسسـة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٥) ٢: ٤١٣-٤١٤.

بودلير ولوركا كانا أكثر شاعرين حصلا على الإهداءات من هذا الجيل من الشعراء العرب[1]. ومع ذلك، تجدر الإشارة إلى أنّ العديد من قصائد الشعر الحر قد أُهديَ لشعراءَ من التراث العربي، وأكثرهم تلقيًا لتلك الإهداءات أبو تمام والمتنبّي. ولا يُحيّي الشاعر الحديث سلفه في تلك الإهداءات وحسب، بل يُقدّم في معظم الأحيان تأملًا استبطانيًّا على خلفية الصورة الشخصية للمُهدى له. يستفتح البياتي قصيدته «موت المتنبي» كالآتي:

---

(١) لمزيد من المعلومات عن الإهداءات، أنظر: محسن جاسم الموسوي، «الإهداءات كتقاطعات شعرية»، مجلة الأدب العربي ١, ٣١ (٢٠٠٠): ١-٣٧. يدرس الموسوي هذه الإهداءات بالمعنى العام؛ بدءًا من المرثيات والرسائل للشعراء المعاصرين، إلى المرثيات أو الاعتذارات الموجهة للأسلاف. ومن كل هذه التبادلات، يخلص الموسوي إلى أن «الأدب العربي الحديث كان في طريقه نحو الوعي الذاتي، والاعتراف بالفشل أو الإنجاز على المستوى الفردي أوالجماعي. يُهدي بعض الشعراء قصائدهم بعضهم للبعض الآخر، بينما يندب آخرون موت النبوءة. وهناك آخرون عازمون على خوض الطريق الأصعب، فيباشرون العديد من الاستراتيجيات الخطابية، بما في ذلك: الإهداء، والتعرّف على الأسلاف؛ لأنه في هذا التقاطع بين سعة الاطلاع والحوار توجد كذلك العديد من المجالات للتواصل والتبادل». الموسوي ٣٧.

لِتحترق نوافذُ المدينة

ولتذبل الحروف والأوراق

ولتأكل الضباع هذي الجيف اللعينة

وليحتضر نسرُك فوق جبل الرماد

فأنت بحّارٌ بلا سفينة

وأنت منفيٌّ بلا مدينة[1]

تخبرنا هذه الإهداءات الطلليّة عن مخاوف مؤلفيها الإبداعية أكثر مما تخبرنا عن الشاعر الذي تُهدى إليه.[2] إنها تفضح وعيًا حادًّا بالمكانة والمنزلة تجاه الشاعر المُستَهدف، وتكشف بحث المؤلّف عن الاتجاه تحت نظر الشاعر المُستهدف وتأثيره. إنّ جميع هذه التأمّلات المُباشرة في الشعر والإلهام وفي قصائد الآخرين تأمّلاتٌ ميتاشعرية في مستوىً موضوعيّ، من حيث أنها قصائد تهتم بالشعر والشعراء كموضوع. لكنّ هذا لا يعني أنّ حركة الحداثة العربية (حركة الشعر الحر) لم تطرح كذلك أسئلةً ميتاشعرية رئيسيّة على مستوى بنيوي أعمق. في الحقيقة، تُعتبر

---

(١) عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية، المجلد الثاني. (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٥)، ١: ٤٨١.

(٢) هارولد بلوم، قلق التأثير (لندن: مطبعة جامعة أكسفورد، ١٩٧٣)، ١٥١.

قصيدة الشعر الحُرّ نفسها (قصيدة التفعيلة) تساؤلًا ميتاشعريًّا. إنها تظل في حالة تغيرٍ دائمٍ، محاطة بأسئلة جوهرية حول علاقتها بالقصيدة النموذجية من جهة، وحول الأشكال الشعرية الناشئة -مثل قصيدة النثر- من ناحيةٍ أخرى. ومع أنها أصبحت الشكل الشعري الرئيسي في اللغة العربية الآن، إلا أنّها لم تتخلص بعد من هذا التساؤل الميتاشعري المستمر الذي يبدو أنّه أصبح سِمةً جوهريّة. علاوةً على ذلك وحتى بعد التحرر من قافية القصيدة النموذجيّة وبحورها، فإن ما تبقى منها في القصيدة الحرة يُبقيها مرتبطةً بخيوطٍ غير مرئية بتلك البُنية الهائلة، التي لم تختفِ بعد من مشهد الشّعر العربي. ومن هذا المنطلق، تُعتبر كل قصيدة حديثة -في المستوى البنيوي- حوارًا مع القصيدةِ التراثية الحاضرة نظريًّا بصورة دائمة، أو تحدّيًا لها. وقد ازدادت هذه المحادثة الميتاشعرية التي تحيط بالتجربة العربية الحداثيّة كثافةً وتأزّماً مع ظهور قصيدة النثر.

لم يتحقق التوازن بين الشعر والتنظير في التجربة الحداثية حتى الآن، وغالبًا ما ينحسر الشعر لصالح آراء الشعراء حول الشعر. فواحدةٌ من أكثر النقاشات احتدامًا في المشهد الشعري العربي -رغم أنها أصبحت مكررة نوعًا ما- هي تلك التي تدور بين مؤيدي قصيدة الشعر الحر ومناصري قصيدة النثر. ويتمحور

النقاش حول هذا السؤال: «ما الشعر وما غيره؟». قصيدة الشعر الحر هي قصيدة تحررت من نظام البحر والقافية الصارمين، لكنها حافظت على التفعيلة. ظلّ هذا النظام يمثل عبودية للأعراف الشعريّة القديمة وغير الضرورية بالنسبة إلى مؤيّدي قصيدة النثر. والبديل الذي يقدمونه (قصيدة النثر) إنْ نجح في شيء، نجح في إدامة الخطاب الميتاشعريّ وتأجيج الأسئلة المُتعلّقة بتعريف الشعر وحدوده والتوكيد عليها.

فمنذ ظهور قصيدة النثر في القرن التاسع عشر في فرنسا، كان «أكثر ادعاءاتها ثباتًا هو أنها تجسّد تجربة حديثة بشكلٍ خاص[1]». أما في السّياق العربي، فقد ادّعت قصيدة الشعر الحر الحداثة في مواجهة القصيدة. لم يتوفّر الوقت الكافي في التجربة الحداثة في الشعر العربي لتطور المراحل الشعرية بشكلٍ كامل. فقبل أن تصل قصيدة الشعر الحر إلى كامل إمكاناتها أو تجد مكانًا مستقرًّا نسبيًّا لنفسها في التراث، واجهت تحدياً من قصيدة النثر العربيّة التي ادّعت التفوق عليها في الحرية والحداثة.

في دراسته لقصيدة النثر وأصولها، يشير ستيفن مونتي إلى

---

(١) ستيفن مونتي، «الأسوار غير المرئية: شعر النثر كنوع في الأدبين الفرنسي والأمريكي» (لينكولن: مطبعة جامعة نبراسكا، ٢٠٠٠)، ١٦.

عدم استقرار مصطلح «شعر النثر» وإلى توترات كامنة فيه؛ كونه يدَّعي الجمع بين أمرين يُعرَّفان في معظم الأحيان كضدّين[1].
تُعتبر دراسة قصيدة النثر خطوةً تالية ضرورية في دراسة الميتاشعرية في اللغة العربية. غير أن هذا الموضوع يقع خارج نطاق هذا الكتاب. يكفينا القول هنا إن قصيدة النثر العربية لها الفضل في إبقاء تجربة الحداثة في الشعر العربي، منذ مطلع القرن العشرين وحتى هذه اللحظة، في حالةٍ تجريبية مليئة بالأسئلة الميتاشعرية الجوهرية. فكل قصيدة (سواء أكانت قصيدة تفعيلة أم قصيدة نثر) هي محاولة للإجابة عن هذه الأسئلة، بشكلٍ مباشر أو غيرِ مباشر.

---

(١) المرجع نفسه، ٢٣.

# الفصل الثاني

# الميتاشعرية في العصر العباسي

كانـت تقاليد القصيدة النموذجية وأعرافهـا ما تزال موجودة ومسـتخدمة فـي العصـر العباسـي، إلا أن الواقـع المُعـاش الذي انبثقـت منه لـم يعد كما كان. ولذلك كانـت بحاجة إلى توضيح، وبحاجـة أكبـر إلـى إعـادة تشـكيل لتكـون أكثـر ملاءمـةً لواقعها الجديد. ومع التحول من التقليد الشـفوي إلى الكتابة، كان لا بد مـن إعطاء العديد مـن تقاليد القصيدة الجاهليـة وظائف جديدة. تستكشف سوزان ستتكيفيتش في كتابها «أبو تمام وشعرية العصر العبّاسـي» كيف دعت الحاجة إلى إعادة تشـكيل نموذج القصيدة الكلاسيكي؛ ليصبح حاملًا قيماً وأفكاراً جديدة عكست سياسات العصر.

> يُظهـر شـعر البديع في البلاط العبّاسـي اختلافاً جوهريًّـا في الوظيفـة بالمقارنة مع الشـعر الجاهلي الشّـفهي. فقـد كان شـعر الجاهليـة قبـل كل شـيء اسـتذكاريًّا (معتمداً على التذكّـر)؛ حيث كان بمثابة ديـوان أو سـجل للقيـم والتقاليـد القبليـة، فـي حين

> اتخذ شعر البديع في العصر العباسي وظيفة تفسيرية جديدة، ألا وهي تفسير التراث البدوي لورثته العباسيين[1].

بيد أن الدور الجديد لم يكن مقتصرًا على التأويل. لقد تحرر الشعراء العباسيون من المهمة المُلحّة المتمثلة بتجهيز القصيدة بالأدوات اللازمة للبقاء في الذاكرة، وتمتعوا بحرية التجربة واستكشاف الإمكانات الكاملة في التقاليد الشعرية التي ورثوها. وبما أنّ القصائد صارت تُدوّن، بات في الإمكان التلاعب بهيكلها والتنويع في موتيفاتها، ما سمح للعباسيين الطلائعيين بإعادة قراءتها وكتابتها بما يتناسب مع أغراض عصرهم. ففي ذلك العصر الذي فَقَد اتصاله المباشر بالبيئة الصحراوية، لم يعد من السهل فهم «المحتوى النموذجي والنفسي[2]» للنسيب والرحيل. وهكذا وجد الشاعر العباسي نفسه مضطرًّا إلى شرح المعنى العميق الكامن في تقاليد القصيدة لجمهوره المعاصر. ومن هذا المنطلق، أصبحت القصيدة العباسية -إلى حدٍّ كبير- تفكّراً في سابقتها الجاهليّة. إذ لم تنبثق عنها فحسب، بل هي تشرحها

---

(١) سوزان ستتكفيتش، أبو تمام وشعرية العصر العباسي (ليدن: إي.ج. بريل، ١٩٩١)، xiv.

(٢) المرجع نفسه، ٢٠٢.

وتقدم محتواها النفسي والمفاهيمي إلى الجمهور العباسي. لقد استُبدلت الأدوات الاستذكاريّة البالية «بأخرى، باتت وظيفتها الأساسية الآن التعبير ولأوّل مرة عن المفاهيم المجردة الحديثة[1]».

على سبيل المثال، تُعتبر افتتاحية أبي تمام الثورية في حقيقة الأمر شرحًا للعلاقة النفسية بين الشاعر، والمشهد الطللي التقليدي.

لا أنت أنت ولا الديار ديارُ  خفّ الهوى وتولّت الأوطارُ[2]

ما يبكي عليه أبو تمام هنا في الحقيقة هو خسارته النفسية. لقد تهدمت الديار، لكن ما يُؤسَف له هو تهدّم الذات السابقة أو ضياعها. وبالمثل، يشرح لنا المتنبي دور «المنازل» ودلالاتها النفسية في النسيب الجاهلي عندما يقول:

لكِ يا منازلُ في القلوب منازلٌ  أقفرتِ أنتِ وهنّ منكِ أواهلُ[3]

---

(١) المرجع نفسه، ٣٤.

(٢) أبو تمام، ديوان أبي تمّام، تحرير: محيي الدين صبحي، المجلد الثاني. (بيروت: دار صادر، ١٩٩٧)، ١: ٣٢١.

(٣) أبو الطيب أحمد بن الحسين المتنبي، شرح ديوان المتنبي، تحرير: عبد الرحمن البرقوقي، ٤ مجلدات. (بيروت: دار الكتاب العربي، ١٩٨٦)، ٣: ٣٦٦.

كان العصر العباسي عتبة جديدةً للغة الشعرية العربية. لم يكن وقت انفصال وتحدٍ فحسب، بل كان كذلك وقتًا لإعادة تدوير التراث وإعادة تفسيره. وكان وقتًا لاستخراج مفاهيم جديدة وثورية كانت كامنة في التراث نفسه. بعبارةٍ أخرى وكما تقول سوزان ستيتكيفيتش:

> كان شعر البديع في العصر العباسي «ميتاشعرياً» في حقيقة الأمر؛ حيث كانت وظيفته تفسير التقليد الشفهي الجاهلي القديم للمتعلّمين الحضريّين في العصور العباسية[1].

بيد أن القصيدة العباسية لم تكن محض انعكاسٍ وتفسيرٍ للنموذج التقليدي. لقد ألقى العديد من الباحثين في الشعر العربي الضّوءَ على شعورٍ جديدٍ أو مقاربةٍ جديدةٍ، جعلت القصيدة العباسية مُتميّزة بشكلٍ واضح عن القصيدة الجاهلي. ومع أنّه ما زال بوسعنا رصد تقاليد القصيدة الجاهلية في القصيدة العباسية، إلا أنّها تقاليد خاضعة للتحول. حدث هذا التحول في المقام الأوّل بسبب مقاربة شعراء العصر العباسي الجديدة لأدواتهم ووسائلهم في التعبير الشعري. إذ كانوا مُدركين لمكانتهم كورثة لبُنيةٍ شعريّة شاهقة (القصيدة)، وكانوا مسكونين

(١) سوزان ستتكفيتش، أبو تمام، ١٠٦.

في الوقت ذاته بالحاجة إلى قول شيءٍ جديد لتمييز أنفسهم عن أسلافهم، وللتعبير عن واقع مُختلف تمامًا. وهكذا تلاعبوا بالشكل النموذجي التقليدي وتدارسوه، وفكّوا شفرته بطريقة يمكن وصفها بجدارة بأنّها ميتاشعريّة. ونستخدمُ مُصطلح «ميتاشعري» هنا للإشارة إلى اهتمامٍ جليٍّ بالشكل الفني، وعلاقته بتقليدٍ سابق. وهذا -في نظري- ما يميّز القصيدة العبّاسية في الدرجة الأولى. إنّها قصيدةٌ تعكس وعيًا ثابتًا بذاتها في سلسلةٍ مُتّصلة، وعياً يضع العلاقة مع التراث في قلب العملية الشعرية.

وممّا لا شكّ فيه أنّ نقاد الأدب المُعاصرين الذين يكتبون باللغة العربية قد لاحظوا التحوّل نحو فهمٍ نظريٍّ مفاهيميّ للشعر في العصر العباسي. بيد أنّ معظمهم يركزون إما على استكشاف النقاد الكلاسيكيين لمفهوم الشعر؛ كما هو الحال مع جابر عصفور وكتابه «مفهوم الشعر: دراسة في التراث النقدي[1]»، وعبد القادر القط وأطروحته «مفهوم الشعر[2]»، أو يظلّون وصفيّين في فهمهم للميتاشعرية؛ كما هو الحال مع أحمد يوسف

(١) جابر عصفور، «مفهوم الشعر: دراسة في التراث النقدي»، (القاهرة: دار الثقافة، ١٩٧٨).

(٢) عبد القادر القط، «مفهوم الشعر كما يصوّره كتاب الموازنة للآمدي»، (القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٢).

علي في «مفهوم الشعر عند الشعراء العباسيين[1]»، وعبد المجيد زراقط في «مفهوم الشعر ونقده[2]». إنّ ما يصفه هؤلاء الباحثون بالوعي الشعري المتزايد شيءٌ موضوعاتي في الأساس، ولا يشمل التلاعب بالشكل أو الموتيف الذي يكشف عن موقف نقدي من جهة الشعراء ويتجاوز مجرّد وصف الشعر أو مدحه. ومع ذلك، توفّر هذه الدراسات سجلًّا هامًّا للحالات التي تناول فيها الشعراء العباسيون موضوع الشعر في أعمالهم الشعرية، وتجميعًا مفيدًا للأخبار التي تعكس آراء الشعراء في الشعر.

وقد أشار باحثون من الكتّاب بالإنجليزية إلى ذلك التحوّل الذي يحدث في القصيدة العباسيّة، واستخدموا مجموعة متنوعة من المصطلحات لتصوير هذا التحوّل في الوعي. ففي كتابه «من القصائد الأولية إلى الثانوية»، يستعير محمد بدوي المصطلحين «أوّلي» و«ثانوي» من كتاب «مقدمة إلى الجنة المفقودة» لصاحبه سي. إس. لويس، بهدف التمييز بين القصيدة الأوّلية (أي الجاهلية)، والقصيدة الثانويّة (أي تطورها وتبايُناتِها في العصور

(١) أحمد يوسف علي، «مفهوم الشعر عند الشعراء العباسيين»، (القاهرة: الأنجلو المصرية، بدون تاريخ).

(٢) عبد المجيد زراقط، «دراسة في مفهوم الشعر ونقده»، (بيروت: دار الحق، ١٩٩٨)، ١٧٥-١٩٧.

الإسلامية اللاحقة)[1]. يشدّد بدوي على حقيقة أنه على الرغم من التشابه بين الاثنتين، إلا أنّ هناك قدرًا كبيرًا من الاختلاف في ما يتعلّق بالطبيعة والوظيفة[2]. ويشير إلى وجود شعور متزايدٍ بعدم ارتباط القصيدة الأولية بالواقع الاجتماعي والفكري والروحي الجديد، لا سيما مع ظهور الدين الجديد وبداية الفتوحات الإسلامية.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن المقصود بالقصيدة الجاهلية أو القصيدة الأولية في هذا السياق هو ما يشار إليها أحيانًا بالقصيدة البدويّة، وهي قصيدةٌ مُستوحاة من حياة العرب البدو في الجاهلية ومتجذّرة فيها. وتجدر الإشارة كذلك إلى أنّ الشعر الموروث من العصر الجاهلي ليس كله شعراً صحراوياً أو بدوياً. تشير جاكوبي إلى تحول القصيدة الجاهلية من قصيدةٍ بدوية إلى قصيدةٍ بلاطيّة بسبب الأهمّية المُتزايدة لوظيفة المدح[3]. فالعديد من المعلقات (وهي أشهر مجموعة شعرية جاهلية) يعتبر قصائد

(١) محمد مصطفى بدوي، «من القصائد الأولية إلى القصائد الثانوية: أفكار في تطور الشعر العربي الكلاسيكي»، مجلة الأدب العربي ١١ (١٩٨٠): ٢.

(٢) المرجع نفسه، ٣.

(٣) ريناتي جاكوبي، «قسم وصف الناقة في قصيدة المديح»، ١٣.

بـلاطٍ مكتوبة في مديـح مُلوك وحُكّام المجتمعات المُسـتقرّة[1].
وتؤكد جاكوبي كذلك على أنّ نموذج القصيدة المكوّن من ثلاثة أجزاء (أي نموذج النّسيب والرحيل والغرض) قد تطوّر في وقتٍ لاحق، وبالتحديد في العصر الأموي. وفي تتبعها لتطوّر القصيدة وخاصة في وصف الناقة، ترى جاكوبي أن الشـكل الثلاثي الذي يصفه ابن قتيبة في تعريفه للقصيدة لا يتناسب في حقيقة الأمر مع

---

(١) كان المنـاذرة والغساسـنة سـلالتين جاهليتيـن متنافسـتين، يتردد على بلاطيهما الشـعراء الطموحون في ذلك العصر. اجتذب بلاط المناذرة كبار شـعراء المديح العرب، مثل: طرفة بن العبد، وعُبيد بن الأبرص، والنابغـة الذبياني، وهـم ثلاثة من مؤلفي المعلّقات. علاوة على ذلك، يعكـس العديد من قصائد الجاهلية أسـلوب حياة وقيم الأرسـتقراطية المُحاربـة، لا تلـك الخاصـة بالقبائل المُتنقّلة. وتشـمل هـذه القصائد معلقـات عمـرو بـن كلثوم، وعنتـرة بن شـداد، وزهير بن أبي سـلمى، والحـارث بـن حلـزة. أنظـر أ. ف. ل. بيسـتون، «الحيـرة»، موسـوعة الإسـلام، الطبعة الثانيـة، تحرير: بي بيرمان، وتي بيانكيس، وسـي إي بوسـورث، وإي فـان دونزيل، ودبليـو بي هاينريشـس. بريل، ٢٠١٢. بريل أون لاين. http://referenceworks.brillonline.com/entries/encyclopaedia-of-islam-2/al-hira-SIM_2891. أنظـر أيضًـا: أ. أرازي، «النابغة الذبياني»، موسـوعة الإسلام، الطبعة الثانية. بريل أون لاين. http://referenceworks.brillonline.com/entries/encyclopaedia-of-islam-2/al-nabigha-al-dhubyani-SIM_5703

القصيدة الجاهليّة، ويمكن تطبيقه فقط على نوعٍ واحدٍ من عدة أنواعٍ طوّرها الشعراء الأمويّون[1]. صحيح أن تعريف ابن قتيبة يلائم القصيدة الأموية، ولا سيما قصيدة المدح، إلا أن هذا لا ينفي الدور الانتقالي لقسم وصف الناقة في القصائد السابقة لها.

إنّ المرجع الذي تشير إليها الميتاشعرية العباسية وتعلّق عليه هو القصيدةُ الثّلاثيةِ الأجزاء، التي تحتوي على قسم النسيب، متبوعًا بقسم الرحيل أو قسم وصف الناقة. بعبارةٍ أخرى، فحتى في حالة عدم وجود قسم واضح للرحلة على نحو ما نراه في مُعلّقة لبيد مثلًا، فإن الوظيفةَ الشّعرية للناقة ووصفَها مُرتبطان بالرّحيل. هذا ما يجعلني أختلف مع ادّعاء جاكوبي بأن قسم وصف الناقة لم يكتسب وظيفة انتقالية سوى في القصيدة الأموية. فعلى الرّغم من تحوّل قسم وصف الناقة بمرور الوقت، إلا أنه كان يؤدّي في معظم الأحيان وظيفةً انتقاليّة. فأيًّا يكن طول هذا القسم، فإنه ظلّ يوجه الشاعر وجمهوره نحو حالة ذهنية مختلفة في المستويين النّفسي والبُنيوي. ومن الأمثلة على ذلك: معلَّقة طرفة التي تضمّ قسمًا طويلًا في وصف الناقة يتألف من ثلاثين سطرًا تقريبًا، تُوصَف فيه الناقة بالتفصيل. يبدأ القسم ببيان الوظيفة:

---

(١) جاكوبي، قسم وصف الناقة، ١٦.

وإني لأمضي الهمّ عند احتضارهِ بعوجاءَ مرقـالٍ تروحُ وتغتدي[1]

وبغـضّ النظر عـن الوصف المطـول للناقة، تظـل روح هذا القسـم هـي الابتعاد عـن الديـار المُقفرة، عـن الاهتمامـات التي تسـتحضرها الذّكريـات المُوقَظَـة. نجـد قسـم وصـف الناقـة هنا مؤطرًا بالبيت المقتبس أعلاه والبيت التالي:

على مثلها أمضي إذا قال صاحبي ألا ليتني أفديـكَ منها وأفتدي[2]

يُعتبر قسـم وصف الناقة رحلة ابتعاد أو انطلاق نحو جهةٍ ما. تُسـتحضر الناقة كقناع أو صورة للشـاعر نفسـه؛ ليس وهو يتباهـى، بل وهو يهيئ نفسـه للانتقال انتقـالًا موضوعيًّا وبنيويًّا معًـا. ويصـف وهـب روميـة الانتقـال إلى قسـم وصـف الناقة بالتحـوّل[3]؛ توجّـه أو انتقـال، أو حتـى مجرّد تغيّر فـي الحالة الشـاعر الذهنيـة. ويسـتطرد روميـة بقولـه: إن وصـف الناقـة يُمكّـن الشـعراء مـن بنـاء جسـر بيـن مُسـتهلّ القصيـدة وبيـن الرحلـة المُتّخـذة عبر الصحـراء. لذا، فحتى وإن أردنـا التمييز

(١) حسـين بن أحمـد الزوزني، «شـرح المعلّقات السـبع»، (بيـروت: دار الجيل، بدون تاريخ)، ٤٨.

(٢) المرجع نفسه، ٥٦.

(٣) وهب رومية، «الرحلة في القصيدة الجاهلية»، (بيروت: اتحاد الكتّاب والصحفيين الفلسطينيين، ١٩٧٥)، ص ٥٢-٥٣.

بين وصف الناقة وبين الرحيل، فإنّ الوصف ما يزال يشغل وظيفةً انتقاليّة.

من الأمثلة الأخرى التي تُظهر هذه الوظيفة «معلّقة لبيد». يعتمد وصف الناقة الطويل على الصّور المتتابعة والمتدفقة ويبدأ بالأبيات التالية:

فاقطعْ لُبانَةَ مَنْ تَعَرَّضَ وَصْلُهُ ولَشرُّ واصلِ خُلَّةٍ صَرَّامُها
واحبُ المُجَامِلَ بالجزيلِ وصرمُهُ باقٍ إذا ضلعَتْ وزاغَ قوامُهَا
بِطَليحِ أسْفَارٍ تَرَكْنَ بقيَّةً منها فأحنقَ صُلْبُها وسنامُها[1]

تمثّل الناقة جسر الابتعاد عن العلاقات غير المستقرة والمرهقة. إنها الوسيلة التي سيعبر عليها الشاعر إلى الجانب الآخر نحو نهاية قصيدته، وفي هذه القصيدة بالذات انتقال إلى الفخر ومدح قبيلة الشاعر. ومع أن قصيدة لبيد لا تضم قسم رحيلٍ صريح، إلا أنّ الشاعر يُسافر من خلال وصف الناقة؛ صورةً تلو الأخرى، ومجازًا تلو الآخر. وصف الناقة نفسه هو الرحلة. يقدّم لنا لبيد ثلاث صورٍ للناقة: السحابة التي هطل ماؤها (البيت ٢٤)، أتان حبلى (البيت ٢٥ – ٣٥)، مها بريّة جامحة (بيت ٣٦-٥٢) فقدت عِجلها. وهكذا تسافر الناقة، ويتنقل معها

(١) الزوزني، ٩٨-٩٩.

الشاعر من حالةٍ إلى أخرى، ومن قسمٍ إلى آخر في القصيدة. وينتهي قسم وصف الناقة بالأبيات التالية:

فَبِتِلْكَ إِذْ رَقَصَ اللَّوَامِعُ بِالضُّحَى ... وَاجْتَابَ أَرْدِيَةَ السَّرَابِ إِكَامُهَا
أَقْضِي اللُّبَانَةَ لا أُفَرِّطُ رِيبَةً ... أَوْ أَنْ يَلُومَ بِحَاجَةٍ لَوَّامُهَا[1]

وكما هو الحال في قسم وصف الناقة في معلّقة طرفة، يُؤطر وصف الناقة هنا كذلك بأبياتٍ، تشير إلى اتجاه الشاعر وهو يتقدم في القصيدة. وبغضّ النظر عن طول وصفها، تظلّ الناقة المحرّك لرحلة الشاعر ووصوله، وكذلك وصول القصيدة.

لذا، وبغض النظر عن حُجة جاكوبي وتمييزها بين وصف الناقة وبين الرحيل من جهة، وبين قسمي وصف الناقة في القصيدة الجاهلية والقصيدة الأمويّة من جهة ثانية، فهناك ناقة «نموذجية» مرتبطة ارتباطاً وثيقاً برحلة «نموذجية»، أو هذا على الأقل ما بدا عليه الأمر للعباسيين، الذين فهموا الناقة والرحلة فهمًا ميتا شعريًا، باعتبارهما استعاراتٍ للعملية الشعريّة. وأرى بأن وصف «نموذجي prototypical» أكثر ملاءمةً في هذا السياق من وصف «أصلي/ أوّلي Archetypal»؛ كونه يشير إلى وجود نموذج؛ قصيدة شبه مُجرّدة، ليست بالضرورة جاهليّة.

---

(١) الزوزني، ١٠٨.

وسواء كانت قصيدة بدويّة أم بلاطيّةّ، جاهليّة أم أمويّة، فإن هذه القصيدة النموذجيّة قصيدةٌ ثلاثيّة الأجزاء. يضم القسم الأوّل من أقسامها الموضوعاتيّة الثلاثة المقدمة الطلليّة (النسيب)، بموتيفاتها الشائعة؛ كأطلال خيام الحبيبة، وغداة البَين، ومشهد القوافل المُغادرة، وتأملات شخصية في الكبر والشيب، وذكرى الحبيب، وما إلى ذلك، وكلها موتيفات تدور حول الفقد والحنين إلى الماضي[1]. أما القسم الثاني، فهو قسم وصف الناقة والرحلة (الرحيل)؛ حيث يستفيق الشاعر من سكرة ذكرياته، فيأسف على ماضيه ويشرع في خوض رحلةٍ صحراويّة. غالبًا ما يتضمّن هذا القسم أوصافًا لمطيّة الشاعر؛ والتي تكون في مُعظم الأحيان ناقةً قوية، كما يتضمن أوصافًا لمشاقّ الطريق والصعوبات التي يتغلب عليها الشاعر خلال رحلته. غالبًا ما يقدّم هذا المقطع نقلةً سَلِسة من الموتيفات الطلليّة الأولى إلى القسم الأخير، وهو الهدف من القصيدة (الغرض)؛ سواء كان ذلك تقريظ المقصود في قصيدة مديح، أو تأبين المتوفَّى في قصيدة رثاء، أو الهجوم اللّاذع على غريم في قصيدة هجاء. تشكّل هذه الأقسام الثلاثة الشكل الشعري الذي يشير إليه مصطلح قصيدة، والذي ترتبط

---

(١) أنظر: ياروسلاف ستيتكيفيتش، «صبا نجد: شعريّة الحنين في النسيب العربي الكلاسيكي»، (شيكاغو: مطبعة جامعة شيكاغو، ١٩٩٣).

موتيفاتـه وموضوعاتـه ارتباطًـا وثيقًـا بالحياة الصحراويـة والبنية الاجتماعيـة القبليّـة الجاهليّـة. هـذه القصيـدة المكوّنـة من ثلاثة أجـزاء -والتي تضمّ النسـيب والرحيـل والغرض- كانـت بمثابةِ خلفيةٍ للتراكيب الميتاشعرية في العصر العباسي.

فعلـى الرغـم من التغيّـرات الاجتماعية والسياسـية والثقافية الرئيسـية التي حدثت في أنماط الحياة العربية في صدر الإسـلام ومـا بعده (فـي العصرين الأمويّ والعبّاسـي)، صمدت القصيدة، وخضعـت لتغييراتٍ. فموتيفات النسـيب والرحيـل الصحراوية، مثـلًا، ظلـت مُسـتخدمة من قبل شـعراء البلاط العباسـي. ومثلما تغيـرت الحيـاة فـي الجغرافيا والقيم، تغيرت الأشـكال الشـعرية أيضًا في الطبيعة والوظيفة. وعلى الرّغم من أن موتيفات القصيدة الجاهليّة وصورها راسخة بقوّة في واقع ما قبل الإسلام، فهذا لا يعنـي أنّهـا كانـت مجـرد انعـكاس لذلـك الواقـع -كما قـد يتبيّن مبدئيًّـا- مـن حُجّة بدويّ. بيد أنه يمكن للمرء -بالفعل- أن يلمَح تجـذّراً فـي الواقـع، وبالأخـصّ عنـد مقارنـة موتيفـات العصـر الجاهلي وصوره بتلك الخاصّة بالقصيدة العبّاسية. ويُعلّق بدوي على هذا قائلًا: «بوسـعنا التأكيد على أنّه في حين كانت القصيدة الأوّليـة أشـبه مـا تكون بطقوس، فـإنّ القصيدة الثانويـة كانت في

الغالب عملًا أدبيًا[1]». بعبارةٍ أخرى، لم تكن القصيدة الثانوية في العصور الإسلامية اللاحقة (ولا سيما العصر العباسي) مُشتقّة وحسب من قصيدة العصر الجاهلي، ولا كانت تفتقر إلى الإبداع. بل كانت تحمل نوعًا مختلفًا من الإبداع، نوعًا أقلّ حدسيّة وأكثر عقلانية وأقلّ عاطفية، أكثر تعمّداً وأقلّ عفوية، وبالتالي أكثر وعياً. ففي القصيدة الثانوية، تصبحُ التقاليد الأوّلية في حدّ ذاتها محور اهتمام الشّاعر. غالبًا ما تمثّل الطريقة التي يجري فيها التلاعب بتلك التقاليد أو إزاحتها أو تحويلها صميم معنى القصيدة أو رسالتها. ويشير بدوي إلى أنّ إحدى السمات الهامة للشعر العباسي تتمثّل في «الطريقة الإبداعية التي استخدم بها الشعراء التراث الشعري؛ إما بقلب تقليدٍ رأسًا على عَقِب بهدف السخرية منه أو بهدف الاستفادة منه في الوقت ذاته، وإمّا بالتلاعب به وتطويعه لخدمة أهدافهم الخاصّة (كتقديم نقيضٍ لتجاربهم الشّخصية[2])».

وعلى نفس المنوال، تصف بياتريس غروبندلر مفاوضات الشّعر العباسي بين القديم والجديد والمألوف والمبتكر بالقول:

كان الشّعر المُحدث مزدوج الطبقات؛ فيقدّم

(١) بدوي، «من القصائد الأولية إلى الثانوية»، ٧.

(٢) المرجع نفسه، ٢٦.

> المألوف في بيئةٍ جديدة أنيقة. هذا البناء على الشعر الموجـود مسـبقًا إلـى جانـب بُعـده أو انفصالـه عن الواقـع المُصـوّر، أكسـب الشّـعر المُحـدث تسـمية «التكلّفيّة» mannerism[1].

تحمـل تسـمية «التكلّفية» بيـن طيّاتها معنـى التعمّد والإلزام والتصنـع، في اسـتخدام النمـاذج والأعراف التـي أصبحت الآن بعيـدة عن أصولهـا. وتسـتعير غروِيندلر مصطلـح «التكلفية» من عمل شـتيفان شـبيرل الذي سنناقشـه بمزيدٍ من التفصيل. بيد أنها تفترض في حديثها المُقتبس أعلاه أنّ الشعر الجاهلي كان مباشرًا -إلى حدٍّ ما- في تصويره للواقع. وهذه فكرةٌ إشكاليّة. ويبدو أن النقـاد في تمييزهم بين استخدام الموتيفات والتقاليد في الشـعر الجاهلي من جهة والشعر العباسي من جهة أخرى، يفترضون أن القصيدة الجاهليّة كانت مجرّد انعكاسٍ لواقعٍ مُعيّن. فيغيب عنهم أن الشـعر الجاهلي في الحقيقة تقليد موضوعاتيّ وشـكلانيّ. لم يكـن مجـرد انعـكاس للواقـع، بـل كان تحويـلًا طقوسـيًّا لذلـك الواقع. ومع هذا يظل هناك فرق جلي بين طريقة عمل الموتيفات في القصيدة الجاهلية وبين عملها في القصيدة العبّاسية. ولتجنب

---

(١) بياتريـس غروندلـر، شـعر المديـح العربي فـي العصور الوسـطى: ابن الرومي وفداء الممدوح (نيويورك: روتليدج كورزون، ٢٠٠٣)، ١٢.

الوقـوع فـي مـأزق فهم الشـعر الجاهلـي على أنه محـضُ تصويرٍ واقعي لبيئته[1]، ينبغي علينا تسـليط الضوء على الطبيعة الشـفويّة لهذا الشـعر التي تفسـر تجذّره في المشـهد الصحراوي والمادية الملموسـة لصوره وموتيفاته. إن الفوريّة أو المباشرة التي يجدها الباحثـون في الشـعر الجاهلي ويلاحظون فـي المقابل غيابها في القصيـدة العباسـيّة ، ليسـت مجرد مباشـرة في العلاقـة مع الواقع المصـور، بل هـي بالأحرى سـمة تُملِيهـا طبيعة الأداء الشـفهي. ويقـارن جيمـس مونـرو عمليّـة تأليفِ قصيـدةٍ في عصـر الكتابة، بمهمة أداء قصيدةٍ شفوية في ثقافة شفهيّة، فيقول:

> إنّ لـدى الشّـاعر المُتعلّـم في كل عصـرٍ وثقافة الوقـت الكافي لتطوير أفـكاره وصقلها قبل وضعها

---

(١) يستخدم مايكل سيلز مصطلح «صور غير متجانسة dissembling images» لوصف العلاقة المجازية بين صور قسـم النسـيب من القصيدة والواقـع المصور. لا يمكن فهـم هذه الصور إلا على أنها علاقات من منطلق المجاز المرسـل والكناية، وإلا، فإنها سـتبدو غير منطقية وغير فعالـة تمامًـا. هـذا يدل علـى أن الواقع فـي القصيدة الجاهليّـة قد تغير بالفعـل. أضـف إلى ذلـك أن الموتيفـات والصور قد أُزيلـت ولـم يعد لها معنى؛ باعتبارها مجرد انعكاسـات أو تصوير للواقع. مايكل سيلز، «مظاهـر الغـول: الصور غير المتجانسـة والتدفق الدلالي في النسـيب العربي الكلاسيكي» في «إعادة التوجيه»، تحرير: سوزان ستيتكيفيتش (بلومنجتون: مطبعة جامعة إنديانا، ١٩٩٤)، ١٣٣ .

> فـي شـكلها النهائـي. أضف إلـى ذلـك، أنّ جمهور القُـرَّاء غائـب. في المقابل، يؤلّف الشّـاعر الشـفهي قصيدتـه أثنـاء فعـل الأداء نفسـه؛ أي أنّـه يرتجـل، ويتعيّـن عليـه فعـل ذلك بسـرعةٍ كبيرة؛ كـي يحافظ على انتباه الجمهور الماثل أمامه مُباشرة[1].

وترجـع هذه الفوريّة بشـكلٍ أساسـي إلـى الطبيعـة القصيدة الجاهليّـة الشـفوية التي ظلّت متجـذّرةً بعمق في الحيـاة اليوميّة، بغض النظر عن كونها تقليدية وشكلانيّة. يشرح والتر أونج كيف أن القصيـدة الشـفوية هي بالضرورة أكثر مُباشـرةً وفوريّةً ، بغضّ النظر عن مدى شكلانيّتها في الحقيقة.

> الكلمـة المنطوقـة جـزء مـن اللحظـة الراهنـة، ومعناها يتحدد في اللحظة التي تنشـأ فيها. إن سـياق الكلمـة المنطوقـة موجودٌ ببسـاطة، ويتمحـور حول الشخص الناطق والأشخاص الذين يخاطبهم والذين يرتبط بهم وجوديًا من حيث الواقع المحيط[2].

---

(١) جيمـس ت. مونـرو، «التأليـف الشـفوي في الشـعر الجاهلـي»، مجلة الأدب العربي ٣ (١٩٧٢): ٨.

(٢) والتـر جيـه أونـج، "The Writer's Audience Is Always Fiction", PMLA 90.1 (1975): 10.

وهكذا، فالتحول إلى ثقافة الكتابة هو االذي جعل النّظر إلى القصيدة كُلّها دفعةً واحدة ممكناً، بحيث توجد جميع الأقسام معًا، وبالتالي يمكن أخذها بعين الاعتبار في وقتٍ واحد. إن الكلمة المكتوبة هي التي تسمح للصورة الشعرية أو الموتيف بأن يصبح تحفةً في حد ذاته. أما في التقليد الشفهي، فيلعب الموتيف دوراً أكثر إلحاحاً وهو دور الأداة التي تساعد على حفظ القصيدة الشفوية في الذاكرة.

ويأتي مصطلح «التكلّفية»، الذي تستخدمه غرويندلر من أعمال شتيفان شبيرل عن الشعر العباسي. ويستخدم شيرل مصطلحي «الكلاسيكية» و«التكلّفيّة» لوصف اختلاف القصيدة العباسية عن نموذجها الأصلي. ويتوافق هذان الأسلوبان مع الأسلوب «الأوَّلي» والأسلوب»الثانوي» اللذين أشار إليهما بدوي، ويعكسان -كما يؤكد شبيرل- طريقتين مختلفتين تمامًا في التفاعل مع التقاليد. «إن التّكلفية» و«الكلاسيكية» أسلوبان متباينان، تتفاعل فيهما القصيدة بطرُقٍ مختلفة اختلافًا جذريًا مع التقاليد الأدبية التي نشأت منها، ومع الموضوع الذي تصوّره[1]».

---

(١) ستيفان شبيرل، «الأسلوب التكلّفي في الشعر العربي: تحليل بُنيوي لنصوص مختارة» (نيويورك: مطبعة جامعة كامبريدج، ١٩٨٩)، ١.

بعبارةٍ أخرى، القصيدة «الكلاسيكيّة» بحسب شبيرل هي التي تستخدم الأعراف الأدبية، وتصوّر موضوعها بطريقة تتفق مع التقاليد، بغض النظر عن وقت كتابتها. وفي تحليله للنصوص، يقارن وصف البحتري لسفينة الممدوح بوصفٍ مُشابه لدى مهيار الديلمي، وكلاهما من الشعراء العباسيين. ففي الأول، يجد شبيرل تمسّكًا بـ «المحتمل». فأدوات البحتري البلاغية خاضعةٌ لهدفه المُتمثّل في التعبير عن قوة الممدوح العسكرية [1]. وفي هذه الحالة، الواقع هو ما يقابل الشعر ويسيّره. فينتج عن هذا شكلٌ من أشكال المحاكاة التي تهدف إلى تصوير الواقع بالطريقة التي تمليها التقاليد الشعرية وبما يتفق معها. أما وصف الديلمي فليس مقيّدًا بـ «المُحتمل»، وهو غير مرتبطٍ بالواقع. فعلى خلاف البحتري، نجد الديلمي غيرَ معنيٍّ بجعلِ ما هو غير مُحتمل يبدو محتملًا، لكنه يبحث عن شكلٍ من أشكال التعبير يهدف إلى جعل المحتملِ غير محتملٍ، والمألوفِ جديداً، والعاديّ إعجازياً [2]. في هذا الشكل الثاني من المحاكاة، لا يهتم الشاعر بالواقع كنقطة مرجعية، بقدر اهتمامه بالشعر نفسه؛ بأدواته البلاغية الشخصيّة. وفي قصيدة الديلمي، الأدب هو الرابط

---

(١) المرجع نفسه، ١٥٦.

(٢) المرجع نفسه.

الشعري، وتنتج عن هذا «محاكاة، لا للموضوع، بل للنظام السيميوطيقي الذي يُوصف به الموضوع[1]».

هناك مثالٌ آخر يمكنه إظهار الفرق بين ما يُسمّيه شبيرل الأسلوب الكلاسيكي وبين ما يسميه الأسلوب التكلّفي؛ وهو في المقارنة التالية بين الأبيات الافتتاحية الشهيرة لمعلقة امرئ القيس والأبيات الافتتاحية من قصيدةٍ لأبي تمام. في الحالتين، يستخدم الشاعران موتيفة «الطلل» (الوقوف على الديار)، لكن أحدهما يصف المسكن ويستخدمه كمجازٍ لحالة نفسية وعاطفية مرتبطة به، في حين نجد الآخر مَعْنيًّا بفعل الوقوف على المسكن كأداة أدبية. تُفتتح معلقة امرئ القيس الشهيرة بالأبيات التالية:

| | |
|---|---|
| قِفا نَبـكِ مِن ذِكرى حَبيبٍ وَمَنزِلِ | بِسِقطِ اللِوى بَينَ الدَخولِ فَحَومَلِ |
| فَتوضِحَ فَالمِقراةِ لَم يَعفُ رَسمُه | لِما نَسَجَتها مِن جَنوبٍ وَشَمأَلِ |
| تَرى بَعَرَ الآرامِ في عَرَصاتِه | وَقيعانِها كَأَنَّهُ حَبُّ فُلفُلِ |
| كَأَنّي غَداةَ البَيْنِ يَوْمَ تَحَمَّلوا | لَدَى سَمُرَاتِ الحَيِّ ناقِفُ حَنْظَلِ |
| وُقوفًا بِها صَحبي عَلَيَّ مَطِيَّهُم | يَقولونَ لا تَهلِك أَسىً وَتَجَمَّلِ |
| وَإِنَّ شِفائي عَبرَةٌ مَهراقَةٌ | فَهَل عِندَ رَسمٍ دارِسٍ مِن مُعَوَّلِ[2] |

(١) المرجع نفسه.

(٢) الزوزني، ٧-١٠.

ويفتتحُ أبو تمّام قصيدة في مدح الواثق بالله بالأبيات التالية:

وَأَبـي المَنـازِلِ إِنَّهـا لَشُـجونُ وَعَلـى العُجومَـةِ إِنَّهـا لَتبيـنُ
فَاعقِل بِنضوِ الدارِ نِضوَكَ يَقتَسِم فَـرطَ الصَبابَـةِ مُسـعِدٌ وَحَزيـنُ
لا تَمنَعَنّـي وَقفَـةً أَشـفي بِهـا داءَ الفِـراقِ فَإِنَّهـا ماعـونُ[1]

كلاهما يستخدم موتيفة الوقوف على الأطلال، إلا أنّ هناك اختلافًا واضحًا في الطريقة التي يستخدم بها كلٌّ منهما الموتيف. افتتاحيّة مُعلّقة امرئ القيس مليئة بأسماء الأماكن وأوصاف الآثار التي أعادت العناصر الطبيعية تشكيلها. إنّه يُعدّ المشهد تحضيراً للشطر السادس الذي يكشف فيه عن الصدى النفسي والعاطفي لهذه الأماكن. فقد أثارت الأطلال فيه الرغبة في البكاء، وفي البكاء قد يجدُ عزاءَه. بيد أنّ أبا تمام ليس بحاجة ،كما يبدو، إلى الكثير من وصف الأطلال في افتتاحيّته، إذ ليس من الضروري أن تكون مكانًا مُحدّدًا، بل ليس من الضروري أن تكون مكانًا على الإطلاق. إننا نشعر منذ الشطر الأول بأن أبا تمام يستخدم مشهد أطلال كموتيف أدبيّ. وليس مهتمّا البتّة بجعلها تبدو كمكانٍ حقيقيّ. وفي حين أنّ مشهد امرئ القيس لا يزال مرتبطًا بموقع خارجي ومنبثقًا من مشهدٍ مُباشر، نرى مشهد أبي تمام تجريديًّا بعض الشيء. لقد قفز قفزةً كبرى باستخدامه مشهد الديار كصُور،

---

(١) أبو تمام، ديوان، ٢: ١٦٧-١٦٨.

لا كأشـياء فعليّة. ومن منظور شـبيرل، فإنّ قـوة افتتاحيّة أبي تمام تنبـع مـن براعته فـي تحويل الشـيء إلـى صـورة[١]. إذا كان امرؤ القيس معنيًا بأطلال مكانٍ ما (حتى وإن كان ذلك في البداية فقط، حيث أنه يستخدم الموتيف على نحوٍ مجازيّ في النهاية)، فإن أبا تمام معنيٌّ بكيفية استخدام الموتيف، وبالأغراض الشعرية التي يخدمهـا. ولا يقتصـر الأمـر علـى وعـي أبـي تمـام باستخدامه للموتيـف مجازيًا فحسـب، بـل إنه يعالـج أيضًا ذلـك الوعي في القصيدة نفسها.

وهكـذا، فـإن ما يعنيه شـبيرل بـ «الأسـلوب التكلّفي» ليس مجـرد تقليـد أو تعقيـب علـى الكلاسـيكي، ولكنّـه أيضًـا تحول واضـح فـي الموضوع محـلّ الاهتمـام. بمعنىً آخر، مـا يرتبط به الشعر في كل حالة أمرٌ مختلف تمامًا. يستخدم شبيرل «التكلفيّة» لوصف اهتمام يمكن رصده في الشـعر العباسـي بأدوات الشـعر وبالشـعر كمفهوم. ولزيادة التأكيد على وجود تحوّلٍ في المرجع في الشـعر العباسـي، أو فـي «الارتباط» على حد تعبيره، يسـتعير شـبيرل عبارتيـن مهمّتيـن مـن هــ. فريدريـش، وهمـا: «محادثـة الأشياء colloquy of objects»، و«مناجاة الكلمات soliloquy of words»[٢]. في الشعر الكلاسيكي، يكون مركز اهتمام الشاعر هو

---

(١) شبيرل، الأسلوب التكلّفي في الشعر العربي، ١٥٩.

(٢) المرجع نفسه، ١٥٥.

الرابطـة التـي تجمـع بين عملـه وبين ما يرتبـط به فـي الواقع. إنه محادثة بين شـكلٍ فنّي وبين شـيء، حيث يحادث الشـكل الفني شـيئًا أو مفهومًـا خارجـه. أمـا الشـعر التكلّفي، فتكـون المحادثة داخلية مناجاة الشاعر نفسه. يؤكد اعتماد شبيرل مصطلح «مناجاة الكلمـات» علـى الوعي الذاتـي الذي ينطوي عليه هـذا النوع من الشعر. فحتى لو لم يكن موضوع القصيدة هو الشعر في حد ذاته، فإنهـا لا تـزال قصيدة، تكشـف فيهـا الأدوات البلاغيـة عن وعي نقـدي؛ كـوْن الشـاعر يهتم في الغالـب بالأدوات البلاغية نفسـها أكثر من اهتمامه بما تُستخدم تلك الأدوات للتعبير عنه. وبالمثل، فـإن اللغـة فـي القصيـدة التكلّفيـة هـي لغـة نقديـة واعية نفسـها، تُسـتخدم بـإدراكٍ دائمٍ لأوجـه التناغم والتناقض التـي تخلقها مع لغة أصليّة أولية primary archetypal.

مـا يسـمّيه بـدوي ثانويًـا، ويُطلق عليه شـبيرل صفـة تكلفيّ، وتصفـه سـوزان سـتيتكيفيتش بالتجريدي والتفسـيري، لهو -في نهايـة المطـاف- انفصـال القصيـدة العباسـية عن النمـوذج الذي انبثقت منه واهتمامها النقدي به. لا تزال أدوات النموذج البلاغية موَجـودة بالكامـل تقريبًا، لكنها حُوّلت إلى شـيء مُختلفٍ تمامًا. إنّهـا عمليـة اسـتعارة إلـى حـدٍّ مـا، حيـث يصبـح واقـع النموذج الجاهلي أداةً للقصيدة العباسـية واستعارةً لها. وكما يشير تشارلز

سيغال، تصبح الاستعارة في هذا السياق وسيلةً لإعادة تفسير الماضي، لإبقائه متجدداً وطارئاً[1]. وبوصفي القصيدة العباسية بالميتاشعريّة، فأنا لا أؤكد على الموقف النقدي للشاعر العباسي تجاه تراثه وحسب، بل أسلّط الضوء كذلك على انشغاله المُكثّف والجليّ بالعملية الشعرية نفسها. فبالإضافة إلى الوظيفة الخارجية التي تؤديها القصيدة، بات بإمكانها الآن أن تكون بمثابة مناجاة الشاعر نفسَه؛ أن تكون أداة تأمّله في مكانته وهدفه.

ونجد تسويغاً إضافياً لاستخدام «الميتاشعرية» في ما يتعلق بالشعر العباسي، في البيئة الثقافية لذلك العصر، وفي الجدالات والقضايا التي أحاطت بالشعر وأثّرت بالضرورة في الشّعراء وعملياتهم الإبداعية. كان العصر العباسي فضاءً لنقاشات محتدمة حول الإبداع والتقليد، والطبع والصنعة، والقديم والمُحدث. وكان لا بد من أن تسلط تلك النقاشاتُ الضوءَ على اهتمام الشعراء بعلاقتهم مع الماضي الأدبي، ولا سيما مع القصيدة الأصلية. وهكذا كان الشعراء مدركين دوما أنهم يكتبون إما من أجل تحدي شكلٍ راسخٍ وإما من أجل المساهمة في

---

(١) تشارلز سيغال، «مقدمة»، في كتاب جيان بياجيو كونتي، «بلاغة التقليد: النوع والذاكرة الشعرية لدى فيرجيل وشعراء لاتينيين آخرين»، تحرير: تشارلز سيغال (إيثاكا: مطبعة جامعة كورنيل، ١٩٨٦)، ١٢.

ترسيخه أكثر. ومن ثمّ، فإن الوعي بالذات الذي ينطوي عليه بالضرورة كل عمل إبداعي -وخاصة الشّعر- يزداد على نحوٍ مكثّف.

## ١. الجمهور والنقّاد والنقاشات الشعريّة

يغلب على النقد العربي الكلاسيكي الطابع المعياري، فيفضّل القديم (وبالأخص التراث الجاهلي) على الجديد، ويعتمد على التقاليد القديمة كمعيارٍ لما هو مقبول وما هو غير مقبول. من الثنائيات الرئيسية التي هيمنت على النقاشات النقدية في ذلك العصر ثنائية الطبع (الموهبة) والصنعة (الحرفة) وثنائية المُحدث والقديم. وقد كان «شعر البديع الجديد صدمة للنقاد العرب الذين رفضوه واعتبروه فاسدًا ومُصطنعًا، وحتى هرطقة»[1]. فشرع نُقاد مثل الآمدي والقاضي الجرجاني بمقارنة الشعراء الجدد من جهة مع الشعراء الكلاسيكيين أو أولئك الذين ألّفوا الشعر المتوافق مع التقاليد الرّاسخة من جهة أخرى، وذلك في محاولةٍ لفهم الظّاهرة الجديدة واحتوائِها بطريقةٍ ما. لم يكن من المستغرب أن يكون الجديد دون المستوى دائمًا، لأن الميل إلى

(١) أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي، «الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري»، مجلدين، الطبعة الثانية، تحقيق: أحمد صقر (القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٢)، ١: ٨-٩.

وضع القديم كنموذج يعكس رفضًا مسبقًا للأسلوب الجديد في الشعر، وقلقًا منه و من أثره. في الواقع، كانت ظاهرة الشِّعر الجديد -هذه الصدمة للذّوق الأدبي الراسخ- هي ما دفعت إلى صياغةٍ منهجيّة لوجهة النظر النقدية المحافظة كردة فعل. إن ملاحظات النقاد المحافظين وتصريحاتهم في القرنين الرابع والخامس الهجريين (الذين رفضوا بشكلٍ أساسي شعر الحداثيين العباسيين)، هي ما عُرفت في نهاية المطاف باسم عمود الشعر: أعراف الشعر العربي الراسخة.

استُخدِم مصطلح عمود الشعر للمرة الأولى على يد الآمدي في كتابه «الموازنة». يقارن الآمدي في هذا العمل بين ممثل الأسلوب الجديد (أبي تمام) وبين البحتري الذي -كما ذكر المؤلّف في مقدمته- كان «أعرابيّ الشعر، مطبوعا، وعلى مذهب الأوائل، وما فارق عمود الشعر المعروف[1]». يبدو أن موازنة الآمدي متحيّزة منذ البداية. وهكذا، فليس من المستغرب أن يجد الآمدي أبا تمام «شديد التكلّف، صاحب صنعة، ومستكرهَ الألفاظ والمعاني، وشعره لا يشبه أشعار الأوائل ولا على طريقتهم؛ لما فيه من الاستعارات البعيدة، والمعاني المُولّدة[2]».

---

(١) المرجع نفسه.

(٢) المرجع نفسه، ١: ٦-٧.

وكون شعر أبي تمام «لا يشبه أشعار الأوائل»، هو ما جعله يُمثّل إشكاليةً كبيرة لنقّاد عصره.

واستنادًا إلى نهج الآمدي، والأهم، إلى معايير حكمه، طوّر ناقد القرن الرابع القاضي الجرجاني الإطار النقدي لعمود الشعر. يلخص الجرجاني في رسالته «الوساطة بين المتنبي وخصومه» قواعد وشروط التأليف الشعري التي يُقرّها الشعراء والنقاد العرب:

> وكانت العرب إنّما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحُسن بشرف المعنى وصحّته، وجزالة اللفظ واستقامته، وتُسلِّم السَّبق فيه لمن وَصف فأصاب، وشبّه فقارب، وبَدَهَ فأغزر، ولمن كثرت سوائر أمثاله وشوارد أبياته؛ ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمُطابقة، ولا تحفِل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر، ونظام القريض[1].

يعتمد القاضي الجرجاني على ثنائية الطبع والصنعة عند رسمه إطار منهجه النقدي. وقد جرت العادة على تفضيل النقّاد الموهبة الحدسية على الصنعة، فربطوا الموهبة بالشعر القديم

---

(١) القاضي الجرجاني، «الوساطة بين المتنبّي وخصومه»، ٣٣-٣٤.

والصنعة بممارسات المُحدثين العباسيين الشعرية. كان يُنظر إلى الشعر على أنه إلهام يأتي الشاعر بلا جهدٍ وبدون تأمّل. وكان القصد والجهد دليلاً على قلة موهبة الشاعر وتصنّعه. يذكر القاضي الجرجاني في وساطته أن المطبوع (المُستلهم من الموهبة الطبيعية) هو الشعر السّمح المُنقاد، بينما المصنوع (الشعر المؤلّف بالصنعة) هو العصيّ المُستكرَه[1]. يدرك الجرجاني أنّ شعر أبي تمّام وأتباعه شعرٌ تجريديّ ومنعكسٌ ذاتيًا، لدرجة أنّ له تأثيرًا مُنفِّرًا على القارئ أو المُستمع. والشّعر الطبيعي الذي يفضّله القاضي الجرجاني يتدفق بسهولة، وله تأثير يكاد يكون مُبهِجًا، لا يثقل قدرات القارئ الفكريّة والنقدية[2].

صاغ المرزوقي نظرية عمود الشعر في مقدّمة شرحه ديوان الحماسة لأبي تمام. حيث ذكر سبعة متطلبات للشعر؛ بهدف مساعدة القارئ في تمييز الأصيل من العابر أو الدخيل. وكَسَلفيه -الآمدي والقاضي الجرجاني-، يجد المرزوقي الشعر المكتوب على طريقة الأوائل «أتيًا مستسهلًا»، في حين يجد شعر المُحدثين المصنوع «أبيًا مُستعصيًا». تمثّل المتطلبات السبعة ركائز الذوق الشعري العربي الموروث. وبالاعتماد على هذه الشروط، يغربل

(١) المرجع نفسه، ٢٥.

(٢) المرجع نفسه.

الناقـد، بحسـب وجهـة نظـر المرزوقي، الشـعر ويميّـز جيّده من رديئه:

١- شرف المعنى وصحّته.
٢- جزالة اللفظ واستقامته.
٣- الإصابة في الوصف.
٤- المقاربة في التشبيه.
٥- التحام أجزاء النظم والتئامها على تخيُّرٍ من لذيذ الوزن.
٦- مناسبَة المستعارِ منه للمستعارِ له.
٧- مشاكلة اللفظ للمعنى وشِدّة اقتضائهما للقافية، حتى لا منافرة بينهما[١].

تمثّـل هذه النقاط السـبع وجهة النظـر التقليدية التي صيغت على نحوٍ منهجيّ على مدار القرنين الرابع والخامس، لفهم شعر المُحدثين العباسيين الجديد واحتوائه.

ظـل الأمـر علـى هذا الحـال، ولم يصبـح النقـد العربي أكثر انفتاحا تجاه التجديد وأقلّ تمسّـكاً بشـروط عمود الشـعر إلا مع

---

(١) أحمـد بن الحسـن المرزوقي، شـرح ديـوان الحماسـة، تحقيق: أحمد أميـن وعبـد السـلام هـارون، ٤ مجلـدات. (القاهـرة: لجنـة التأليـف والترجمة والنشر، ١٩٦٨)، ١: ٨-٩.

الناقد عبد القاهر الجرجاني ونظريته في النّظم. لقد تجاوز الجرجاني ثنائية اللفظ والمعنى التي كان أسلافه يتلاعبون بها لعقود. جادل بأن البلاغة (الهدف المنشود من الشعر أو الأدب بشكلٍ عام) لا تكمن في الكلمات ولا في معانيها، بل في «بناء عناصر لغويّة في أنماطٍ نحوية مُنسّقة، تحددها مجموعة من القواعد التي هي قواعد النحو[1]». وقد كان تفكيك ثنائية اللفظ والمعنى تَجاوُزا للثنائيات الأخرى التي كانت محور النقد العربي لعقود؛ كالطبع والصنعة، والقديم والمُحدث. وبفضل عبد القاهر الجرجاني، أخذ النقد العربي في التوجه ببطء نحو نقدٍ وصفيٍّ لا يفرض حُكمًا مُسبقًا، بل يستمد الأحكام من النص نفسه. وأعمال بعض الشعراء المُحدثين تحديدًا من أمثال بشار بن بُرد وأبي تمام وابن الرومي هي التي دفعت الجهاز النقدي في ذلك العصر نحو هذا التحوّل. هؤلاءِ الشعراء تحدّوا الوضع الشعري السائد في عصرهم، وأبدعوا شعراً كان على نُقّادهم المعاصرين إما رفضه أو تعلُّم تقديره. والحقيقة أنّ النقاد، وبالأخص الرافضين منهم، كانوا يتفاعلون في المقام الأوّل مع النجاح الهائل والشعبية

---

(١) كمال أبو ديب، «الجُرجاني، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن ابن محمد»، «موسوعة الإسلام، الطبعة الثانية. بريل أون لاين.
http://referenceworks.brillonline.com/entries/encyclopae-dia-of-islam-2/al-djurdjani-SIM_8516.

اللذين حققها المُحدثون وخلفاؤهم. وقد كان الشعراء المحدثون الشعراء الأبرز في الساحة. وحتى المقارنة التي يضعها الآمدي بين أبي تمام والبحتري بهدف الاعتراض على المحدثين كانت بين شاعرين محدثين؛ أوّلُهما متطرّف يتمتّع بشعبيّةٍ كبيرة، وثانيهما أكثر اعتدالًا. في الواقع، كانت الهجمات الهائلة على أبي تمام ومن ثَمَّ على المتنبي بمثابة محاولاتٍ غير مُجدية لوقف هجمة الذّوق الحديث.

دفعت هذه العلاقة المشحونة مع النقاد، التي تغذّت بنقاشات العصر المُستمرّة، الشعراء إلى التفكير في عملياتهم الإبداعية كنُقّاد. وهذا سرّ تمتّع شعرهم بِبُعدٍ مفاهيمي ملحوظ. لقد عبّروا في شعرهم وفي ما دُوّن من مواقفهم وآرائهم عن موقف ثوري متمثل في أنه يمكن للشعر الجيد أن يكون شعراً يغامر في الوصول إلى مستوياتٍ جديدة من اللفظ والمعنى لم يعالجها القدماء بالضرورة. لم ينظر الشعراء العباسيون -من أمثال أبي تمام- إلى التراث الشعري باعتباره نموذجًا يتعيّن تقليده واتباعه، بل نظروا إليه على أنّه «مواد عريقة، ينبغي إعادة صياغتها وتفسيرها[1]»؛ مواد خام عليهم البناء عليها وتجاوزها. ورأوا أن افتقار العملية الشعرية للصنعة والقصد يُهدر الموهبة ويُبقي ألمَع

(١) سوزان ستيتكيفيتش، «أبو تمام وشعريّة العصر العباسي»، ٢٣٥.

الأذهـان قابعة داخل حدود ما سـبق ذكـره، كما يقول ابن الرومي في هذه الأبيات:

وشـاعر أوقـد الطّبعُ الـذكاء به فـكاد يحرقـه مـن فـرط إذكاء
أقـام يُجهـد أيامًـا قريحتـه وفسّر الماءَ بعد الجهدِ بالماءِ[1]

لقـد افتخـر الشُّـعراءُ العباسـيّون بجهودهم الشـعرية المتأمِّلة وموقفهـم النقـدي الانتقائـي، حتى عندمـا يتعلق الأمر بحدسـهم وبموهبتهم الشخصيّة، فالموهبة -كما يشير ابن الرومي في الأبيات أعـلاه- غيرُ كافية. إنها الصنعة المتعمّدة التي تحوّل المواهب إلى أمرٍ ذي شأن. لا يمكن الوثوق دائمًا بكل ما يقدّمه الإلهام؛ فالشّاعر هـو الـذي يؤلف بوعـي وتأنٍّ وقصـد. يروي ابن رشـيق فـي كتابه «العُمدة» أن الشاعر بشّار بن برد حين سُئل ذات مرّة:

> بـمَ فقت أهل عمرك وسـبقت أبنـاء عصرك في حسن معاني الشعر، وتهذيب ألفاظه؟ قال: لأني لم أقْبَلُ كلّ ما تُورده عليّ قريحتي، ويناجيني به طبعي، ويبعثـه فكري. ونظرتُ إلى مغارس الفِطن، ومعادن الحقائـق، ولطائـف التشـبيهات، فسِـرتُ إليها بفكرٍ جيّـد، وغريـزةٍ قويـة، فأحكمـتُ سـبرها، وانتقيـتُ

(١) ابن الرومي، ديوان، ١ : ١٣٤.

حُرّهـا، وكشـفتُ عـن حقائقهـا، واحتـرزتُ عـن متكلّفهـا، ولا والله مـا ملك قِيادِي الإعجاب بشـيء مما آتي به.[1]

هذه ردٌّ صريح على مسـألة الطبع والصنعة التي شـغلت نُقّاد العصر العبّاسـي. فالشـعر -كما يراه بشـار بن برد- عمليّةُ اختيارٍ واستبطانٍ نقدي.

وتجـدر الإشـارة -أيضًا- إلـى أن طبيعة الجمهور العباسـي سـاهمت علـى نحـوٍ كبير في زيـادة الوعـي والتأمّـل الذاتي لدى الشعراء. شهدت البيئة العصر العباسي الحضرية نشوء المجالس الأدبيـة وظهور جمهور مُثقّف مُتعلم، يتألف من شـعراء ولغويّين وكُتّـاب وغيرهـم من متذوقي الشـعر. لـم يسـتمتع هـذا الجمهور «بكل تفاصيل الإلقاء الشعري وحسب، بل أظهر كذلك استعدادًا للنقـد»[2]. كان هذا الجمهور الحـذق الخبير مدركًا تمام الإدراك التقاليد الشـعرية، وقـادرًا على التعرّف علـى تأثيراتها وأصدائها. كان بمقـدور الشـاعر الاعتمـاد علـى معرفـة الجمهـور بالصـور والأشكال، وكان يتوقّع تقديرَ الجمهور لتلاعبه بتلك الموتيفات.

---

(١) ابـن رشـيق، العُمدة في نقـد الشـعر وتمحيصه، تحقيـق: عفيفي نايف حاطوم، (بيروت: دار صادر، ٢٠٠٣)، ١٩٣.

(٢) غروندلر، «شعر المديح العربي في العصور الوسطى»، ٦.

كان الشاعر والجمهور واعيين على حدٍّ سواء بالقصيدة الجاهلية، باعتبارها نموذجًا كان الشعراء العباسيون في تفاوضٍ مستمرٍّ معه. ومن هذا المُنطلق، كانت النقطة المرجعية، للشاعر وجموره هي شعر الماضي. وكان الجمهور ينتظر الطريقة الجديدة التي يردّد بها الشعراء الجدد صدى الشعر القديم أو يتحدّونه أو حتى يرفضونه. وهذا ما دفع البُعد النقديّ للعمليّة الإبداعية نحو الواجهة. فقد كان الشعراء يكتبون لجمهورٍ كُفء، يتمتع بأذنٍ ثاقبة، تُميّز الشّعر بأدق تفاصيله.

ويروي ابن جني رواية عن المتنبي وعلي بن حمزة البصري، تعكس وعي الشّاعر بأنه يكتب لقارئٍ ناقدٍ مثاليّ. فعندما تساءل البصري عن أحد أبيات الشّاعر الإشكالية، أجاب المتنبي: «لو كان صديقنا أبو فلان [ابن جني] حاضرًا لفسّره. أتظنّ أن هذا الشعر لهؤلاء الممدوحين؟ هؤلاء يكفيهم منه اليسير، وإنما أعمله لك لتستحسنه، أي لك ولأمثالك[1]». فحتى عند تأليف قصيدة مديح أو إلقائِها، يهتم الشاعر بقصيدته كعملٍ فني -في المقام الأول- يحظى بتقديرٍ أفضل، أو بالأحرى تقييمٍ أفضل من النقاد والشعراء الآخرين أكثر من الممدوح نفسه. لكن على

---

(١) أبو الفتح عثمان ابن جني، الفتح الوهبي على مشكلات المتنبي، تحقيق: محسن غيّاض، (بغداد: مديرية الثقافة العامة، ١٩٧٣)، ١٨٢.

الرغـم مـن أن هذا الأمر قد يكون صحيحًا في كثيرٍ من الحالات، إلا أنه لا يمكن تطبيقه كقاعدةٍ عامّة، خاصة أن الممدوح -بغض النظـر عن مدى معرفته وثقافته- هو من يقرّر القصيدةَ التي تتلقّى الجائزة الكبرى. أضف إلى ذلك أن العصر العباسـي شـهد بروز الكثيـر مـن الشـعراء. وكان العديد مـن الممدوحين أنفسـهم في العصر العباسـي شـعراء معروفين أو متذوّقين للشعر على الأقل، الأمر الذي جعل الشـاعر أكثر وعيًا بشعره وبالنقد الذي سيتلقّاه. لذا نرى ابن الرومي يشـكو من الممدوحين الحاذقين والضليعين في الشـعر وأمـوره، لدرجة تجعلهم يرون في الشـعراء المادحين منافسين لهم.

| | |
|---|---|
| قد بُلينا في دهرنا بملوكٍ | أدبـــاءٍ عَـلِـمْـتُـهـمْ شـعـراءِ |
| إن أجدنا في مدحِهم حسـدونا | فحُرِمنـا منهُـمْ ثـوابَ الثنـاءِ |
| أو أسـأنا فـي مَدْحهـم أنّبونـا | وهَجَـوْا شـعرَنا أشـدَّ هجـاءِ |
| قد أقاموا نفوسَـهم لذوي المدْ | حِ مُقـامَ الأنـدادِ والنظـراءِ[1] |

يبـدو من هـذا، ومن وجهة نظر المتنبي المذكورة سـابقاً، أن الوعي بالممارسة الشعرية بات يحتل مكانة مركزية تضاهي مكانة طقـس المـدح. فقد كان شـعر المديح أمـرًا جوهريًا بالنسـبة إلى

---

(١) ابـن الرومـي، ديـوان ابـن الرومـي، تحقيـق حسـن نصـر وآخريـن، ٦ مجلدات. (القاهرة: الحياة المصرية للكتاب، ١٩٧٣-٨١)، ١:٥٧.

الشعراء ومسيرتهم المهنيّة. كان الشاعر يحيا من خلال النجاح الأدائي المباشر لقصيدته، وهذا نجاج يعتمد بدوره على تقدير الجمهور لجماليات القصيدة وأصالتها. وقد توسّعت معايير الحكم على نجاح القصيدة في العصر العباسي لتشمل قدرة القصيدة على استحضار الارتباطات، وخلق مفاوضات مع الصور والنماذج الأصلية. يبدو الأمر كما لو أن الشاعر العباسي افترض أن جمهوره سيكون قادرًا على تقدير مدحه؛ ليس باعتباره مديحًا ناجحًا فقط، وإنما كتعليقٍ على شعرِ المديح بشكلٍ عام كذلك. يبدو أنّ الشعراء العباسيين اخترعوا القارئ المثالي الذي يكتبون له. وبفعلهم هذا، كانوا بمثابة نُقاد لأشعارهم في الوقت نفسه، يتساءلون باستمرار أثناء تأليفهم الشعرَ عن موقفهم تجاه التراث الأدبي. لا بد من أن هذه القدرة على التفكير في العملية الشعرية، ووضع قصيدة معينة في حوار مع التراث، أضيفت إلى قدرة القصيدة على المنافسة والبروز في بلاط الممدوح. وقد شكلت قدرة الشاعر على التأمل الذاتي عامل جذبٍ للجمهور العباسي والممدوحين، وطرحت تحديًا مثيرًا، خاصةً للجمهور الذي كان على دراية بالجدالات النقدية المستمرة في ذلك العصر.

وفي سياق عمله على الميتاشعرية في الأدب الروسي، يشدد

مايكل فينكه على أن الميتاشعرية نابعة من تساؤل الشاعر الحثيث حول مكانته داخل التراث أو خارجه. وبغض النظر عن الشكل الذي تتخذه الميتاشعرية، فإنها تكون موجهة دائمًا نحو مُخاطَبٍ مُعيّن، وتتألف في جوهرها من بحث في الإدماج والإقصاء.

> لا تقتصر الميتاشعرية على كونها مرآة في النص، بل هي خطاب موجه إلى شخصٍ معيّن. وسواء كان يقصد بها أن تكون تحديًا شرسًا للقرّاء أو تعليقًا بيداغوجيًا أو دفاعًا عن النفس أو إثباتًا للعارفين بأن المرء يشارك معرفتهم الباطنية، أو لعبا، أو حفاظاً على التقاليد وتأمينَ نقلها إلى وضع تواصلي مستقبلي مُؤاتٍ أكثر. فإن الخطاب الأدبي الذي تكون فيه الوظيفة الميتاشعرية أولوية ،يسعى إما إلى ضم الفرد أو التأكيد على انتمائه إلى مجتمعٍ استثنائي من القرّاء والكُتَّاب، وإما إلى إقصاء آخرين من ذلك المجتمع[1].

إن الميل العام عند الشعراء المُحدثين نحو التأمل الذاتي

---

(١) مايكل فينكه، «الميتاشعرية: التقليد الأدبي الروسي من بوشكين إلى تشيخوف» (دورهام، نورث كارولاينا: مطبعة جامعة ديوك، ١٩٩٥)، ١٦٨-١٦٩.

ووعيهم المتزايد بوجودهم في سلسلة متصلة أو خروجهم منها، هو ما يجعل شعرهم في نهاية المطاف ميتاشعريًّا.

## ٢. الشعراء العباسيون وتأمّلات شعرية

تزخر دواوين العباسيين بالأبيات التي غالبًا ما يستشهد بها النقاد الكلاسيكيّون والمعاصرون عند الكتابة حول النقاشات الأدبية الرئيسية في ذلك العصر. فقد كان للشعراء العباسيين آراءٌ مركبة وواضحة عن الشعر والعملية الشعرية، وغالبًا ما كانوا يعبّرون عن هذه الآراء في قصائدهم. على سبيل المثال، عبَّر الشاعران الرئيسيّان البحتري وأبو تمام اللذان أصبحا مُمثّلين لوجهتي النظر المتضادتين في مسألة القديم والجديد أو الطبع والصنعة، عن تعريفيهما للشعر في أبيات يُستشهد بها في كثيرٍ من الأحيان. يقول البحتري الذي يعتبره الآمدي شاعرًا مطبوعًا على مذهب الأوائل:

والشعر لمح تكفي إشارته     وليس بالهذر طُوِّلت خُطَبُهْ[1]

---

(١) البحتري، ديوان البحتري، تحقيق حسن كامل الصيرفي (القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٣)، ١: ٢٠٩. هذا البيت مأخوذ من هجاء في عبيد الله ابن عبد الله بن طاهر (محافظ بغداد)، الذي سبق وأن أشاد به البحتري في قصيدةٍ سابقة. حدث شقاق بين الاثنين، وهجا البحتري =

كما نرى، فالشعر في نظر البحتري لا ينبغي له الإطالة في شرح نفسه. إنه يُومئ للمعنى بمهارة، دون الكشف عن العمليّة والجهد. على النقيض من ذلك، يُعطي أبو تمام -الذي كثيرًا ما يُتّهم بالاستفزاز والتحدي الشّرس لعمود الشعر- وجهة نظرٍ مختلفةٍ تمامًا، إذ يقول:

والشعرُ فرجٌ ليست خصيصته طول الليالي إلا لمُفتَرِعهْ[1]

من الجلي أن البيتين يتّسمان بالميتاشعريّة، ولكنهما يعبران عن موقفين مختلفين تماماً. يتسم بيت البحتري بالحذر والاعتدال والرقة والترابط، ويعكس -إلى حدٍّ كبير- موقف الشاعر تجاه التقاليد، ومكانته بين شعراء العصر العباسي. وعلى عكس تلميح البحتري الخفي، يقدم أبو تمام صورةً صريحةً بشكلٍ صارخ. إنها صادمة ومُتَكلفة، بل وحتى مُنفِّرة. إنها جريئة بشكلٍ شنيع، ومن الواضح أنها كُتِبت بهدف التغريب alienate والتعجيب defamiliarize، وهذه من خصائص أسلوب أبي تمام الشعري الثوري. فعلى العكس من رقّة البحتري وتوازنه، يتمتع أبو تمام بأسلوبٍ عنيف وصادم،

---

= ممدوحه السابق في سلسلة من القصائد، كان هذا البيت فاتحتها. للاطلاع على مناقشة مفصلة لهذه القصيدة، أنظر الفصل ٥.

(١) أبو تمام، ديوان، ١١٤:١.

يهدف إلى الكشف عن المناطق «البِكر» للتعبير الشعري، بغض النظر عن مدى غرابة ذلك وفجاجته.

بالإضافة إلى العديد من الأبياتِ المتناثرة الأخرى -كتلك المذكورةِ أعلاه-، خصّص الشعراءُ العبّاسيون نصوصاً كاملة لموضوع الشعر يمكن تصنيفها قطعاً قصيرة أو المقطوعات. شهد العصر العباسي ازدهار القطع الشعرية القصيرة أو المقطوعات التي تختلف في بنيتها عن بنية القصيدة المركبة[1]. كانت تلك القطع تدور حول مواضيع خفيفة، كالخمر والحب. بيد أنها وفّرت وسيلة سمحت للشعراء بالتعبير عن تأملاتهم

---

(١) أكّد بعض الباحثين على أن القصيدة عبارة مجموعة من القطع (تراكيب قصيرة أحادية الموضوع)، دُمجت فيما بعد لتشكّل القصيدة متعددة الأغراض. ريناتي جاكوبي، قسم وصف الناقة في قصيدة المديح، ٤. بيد أن العصر العباسي قد شهد ازدهار القطع القصيرة التي نتجت عن نمط الحياة الحضري الجديد؛ كقصائد الغزل، والخمريّات، وقصائد الصيد (الطرديّات) بالإضافة إلى الإخوانيات (القصائد الموجّهة للأصدقاء). ظهرت هذه الأنواع في العصر الأموي، لكنها طُوّرت وكُثر التأليف فيها في العصر العباسي. أنظر: جمال الدين بن شيخ، «الخمريّة»، موسوعة الإسلام، الطبعة الثانية. بريل أون لاين.
http://referenceworks.brillonline.com/entries/encyclopae-dia-of-islam-2/khamriyya-COM_0491.

الميتاشـعريّة. فإلـى جانـب قصيـدة المديـح الشـعائرية المتعددة الأقسـام التي كان على الشاعر الالتزام فيها بتقاليد قصيدة المدح الجاهليـة مـن حيـث البُنيـة والموتيف، وفّـرت القطعـة الأحادية الموضـوع للشـعراء مسـاحة للتجريـب والتأمّل. وهذا هو سـبب عثورنا في دواوين الشعراء العباسيين على العديد من المقطوعات التـي هـي بمثابة تعليقات على الشـعر بشـكلٍ عـام، وأحيانًا على تأليـف قصائـد مُعيّنـة فـي مواقـف مُحـدّدة[1]. كانت تلـك القطع الغزلية أو الخمرية في أصلها تمارين أسلوبية، وجد فيها الشعراء نسقاً أقل تقييدًا نسبيًّا، للتعبير عن تأملاتهم الميتاشعرية، ولتقديم وجهات نظرهم حول الجدالات النقدية في عصرهم. على سبيل المثـال، فـي خمرية مُكوّنة من سـتة عشـر بيتًا يعـارض أبو نواس تقليـد الوقـوف علـى الأطلال، ويُقـدّم بديلاً أكثـر ملاءمة للعصر العباسـي. علّقت سـوزان ستيتكيفيتش على مثل هذه الحجج بأنّه لا ينبغـي فهـم هذا الموقف علـى أنه رفضٌ للتقليد الشـعري، بل

(١) تجدر الإشـارة كذلك إلى عمل بياتريـس غروندلر حول النقلة النقدية metastrophe، وهو تأمل في المديح نجده في قصيدة المدح نفسـها. وتلفـت غروندلر الانتباه إلى هذه الظاهرة في عمل ابن الرومي، وترى أن النقلـة النقديـة هي أهم إسـهاماته في القصيدة العبّاسـية. غروندلر، شعر المديح العربي في العصور الوسطى، ٥٦.

على أنه دعوة لإعادة تنشيطه وجعلـه أكثر صلةً بالعصر[1]. يتأمل أبو نواس في افتتاحية القصيدة التقليدية، فيقول:

صفـةُ الطُّلـولِ بلاغَـةُ القَـدْمِ فاجعـل صفاتـكَ لِابنـةِ الكـرمِ
لا تُخدعـنَّ عـن التـي جُعِلَـت سُـقمَ الصحيحِ وصّحة السُـقمِ
لا كَرمُهـا ممّـا يُـذالُ ولا فُتِلـت مَرائِرُهـا علـى عَجـمِ

وتنتهي القطعة بالأبيات الثلاثة الآتية:

فَعَـلامَ تَذهَـلُ عـن مُشَعشَـعَةٍ وتَهيـمُ فـي طَلَـلٍ وفـي رَسـمِ
تَصِفُ الطُّلولَ على السماعِ بِها أَفَـذو العِيـانِ كَأَنـتَ فـي العِلم
وإِذا وصَفـتَ الشّـيءَ مُتبِعًـا لم تَخـلُ مِن زَلَلٍ ومـن وَهمِ[2]

لا تعالـج هـذه القطعـة الخمـر والأطـلال كموضوعـاتٍ شـعريّة، بـل كتقاليد شـعريّة؛ كأدواتٍ للعمليّـة الإبداعية، لكتابة القصيـدة. إن ديـوان ابن الرومي مليء بالتأمّلات والمُمارسـات الشـعرية المُماثلـة. وفي قطعة من ثمانيـة أبياتٍ في هجاء القمر، يقدّم ابن الرومي بعض الأفكار المثيرة للاهتمام حول ديناميات العلاقـة بيـن الشـاعر والممـدوح، ويوضّـح مـدى تنـوّع الهجاء وفعاليته:

---

(١) سوزان ستتكفيتش، أبو تمام وشعرية العصر العباسي، ١٢٣.

(٢) أبو نواس، ديوان، ٥٧–٥٨.

رُبَّ عِرْضٍ مُنزَّهٍ عن قبيحٍ ... دنّسته مُعَرِّضاتُ الهجاءِ
لو أراد الأديبُ أن يهجُوَ البدرَ ... رماهُ بالخُطَّةِ الشَّنعاءِ
قال يا بدرُ أنت تغدِرُ بالسا ... ري وتُزري بزَوْرة الحسناءِ
كَلَفٌ في شُحوب وجهك يَحْكي ... نُكَتًا فوق وَجْنَةٍ بَرْصاءِ
يَعتريكَ المَحَاقُ ثم يخلِّيـ ... ـكَ شبيهَ القُلامة الحَجْناءِ
ويَليكَ النُّقصانُ في آخرِ الشهـ ... ـر فيمحوك من أديم السماءِ
فإذا البدرُ نيلَ بالهجو هل يأ ... مَنُ ذو الفضلِ ألسُنَ الشعراءِ
لا لأجلِ المديح بل خيفة الهجـ ... ـو أخَذْنا جوائزَ الخلفاءِ[1]

يُعد هذا -أكثر من أي شيء آخر- تعليقًا على ممارسة كتابة الهجاء، يُقدم ابن الرومي في سياقه كذلك عرضًا توضيحيًا. فيهجو القمر؛ الشيء الذي عادةً ما يُمدح ويُحتفى به، وبالأخص في الغزل العربي. وبالمثل، يتطرق ابن الرومي في قطعةٍ أخرى من خمسة أبياتٍ إلى مسألة مُقدّمة القصيدة الطلليّة، فيشرح لنا فعالية المقطع الطللي الغنائي كمُستهلٍّ للهجاء اللاذع:

ألم ترَ أنني قبل الأَهاجي ... أُقدِّمُ في أوائلها النسيبا
لتخرق في المسامع ثمّ يتلو ... هجائي مُحْرِقًا يكوي القلوبا
كصاعقةٍ أتتْ في إثر غيثٍ ... وضِحْكِ البيضِ تُتْبِعُهُ نحيبا

(١) ابن الرومي، ديوان، ١: ١٣٥.

عجبت لمن تَمَرَّسَ بي اغترارًا　　أتـاح لنفسـهِ سـهمًا مصيبـا
سَـأرْهِقُ من تَعَرَّضَ لي صعُودًا　　وأكوي مِنْ مياسـميَ الجُنوبا[1]

لا يفتخـر ابـن الرومـي بمهارتـه فـي تأليـف هجـاءٍ لاذعٍ وحسـب، بـل هـو يعلّـق علـى قـدرة المقدّمـة الطلليّـة العذبـة (النسيب) التـي غالبًـا مـا تكـون حنينـاً إلـى الأحبـاء الراحليـن والأيـام الخوالي، على أن تكـون تمهيداً مناسـباً لقصيدة هجاء. فـي البيت الثالث، يقـارن ابن الرومي تأثير أبياتـه الهجائية بتأثير البـرق الـذي يأتي بعد المطـر، أو بضحك السـيوف أو بقعقعتها التـي تسـبب الحـزن والألم. يقـدم محقّـق الديوان هـذه القطعة بقولـه: «وقـال يحذّر من التعـرّض لهجائه[2]». بغـض النظر عن المناسـبة المُحدّدة لكتابة هذه القطعة، وما إذا كان ابن الرمي قد وجّه تحذيره إلى شخصٍ معين، فإن ما يهمنا في هذا السياق هو التعليـق الـذي يقدّمـه على دور النسـيب فـي الهجاء. إنـه تعليقٌ يظـل سـاريًا، بغـض النظر عـن الظـروف المُحـدّدة لتأليف هذه القطعـة. تعكـس هـذه القطعـة وعيًـا بشـكل القصيدة، وتسـويغاً لبعـض أوجه عدم الاتسـاق وعدم التجانس بين أقسـام القصيدة

---

(١) ابن الرومي، ديوان، ١ : ٣٢٨.

(٢) حسين نصار، ديوان بن الرومي، ٦ مجلدات، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٣)، ١ : ٣٢٨.

التي أصبحت أكثر وضوحًا في بيئة العصر العباسي الحضرية، البعيدة عن المشهد البدوي.

وفي قطعةٍ أخرى، يناقش ابن الرومي تأليف قصائد المدح. ومن خلال تأكيده على الرأي القائل بأن الشعر صنعة وليس مجرّد إلهام، يقدم ابن الرومي وجهة نظر متعاطفة مع جهود المادحين التي لا تصيب دائمًا.

قولا لمن عاب شعر مادِحه — أما ترى كيف رُكِّب الشجرُ
رُكِّب فيه اللحاء والخشب الـ — يابس والشوك بينه الثمر
وكان أولى بأن يهذّب ما — يخلق ربُّ الأرباب لا البشر
فلم يكن ذاك بل سواه من الـ — أمر لشيءٍ جرى به القدر
والله أدرى بما يدبره — منَّا وفي كل ما قضى الخِيَر
فليعذُر الناس من أساء ومن — قصر في الشّعر إنّه بشر
مطلبه كالمغاص في دَرك الـ — لجَّة من دون دُرها خطر
وليذكروا أنه يُكَدّ له الـ — عقل وتُنضى في قرضه الفِكر
وفيه ما يأخذ التخيُّرُ من — غالٍ ثمينٍ وفيه ما يَذر
وليس بدٌّ لمن يغوص من الـ — جرف لما يُصطفى ويُحتقَر(١)

ترجم غريغور شويلر هذه القصيدة وعلق عليها في مقالة،

---

(١) ابن الرومي، ديوان، ٣: ١٠٢٩.

«في الشعر التأملي لابن الرومي: قصيدته في الشعر» التي يقرأ فيها هذه القصيدة وغيرها من القصائد في ديوان ابن الرومي، التي تسلّط الضوء على مسألة النوع الأدبي. يبدو أن شويلر يرفض تمامًا احتمالية وصف مثل هذه القصيدة بأنها ميتاشعرية. فيتلاعب بتصنيفات مثل «الوصف»، مُتبّعًا رأي المحقق الذي قدّم القطعة بعبارة «وقال في وصف الشعر». ويقرر في النهاية تصنيف هذه القصيدة ومثيلاتها تحت «الشعر الانعكاسي». لكن يبدو أن ما يعنيه بكلمة «انعكاسي» لا يؤكد على عملية التأمل الذاتي أو التأمل في الشعر، بل على معالجة الموضوعات المجردة. وبعد تقديم تحليل موجز للقصيدة يقول:

> علينا أن نسأل الآن أي نوعٍ أدبي تنتمي إليه قصيدتنا. يمكن اعتبارها من «الأوصاف»، وهذا أيضًا ما يبتغيه محقق الديوان على ما يبدو بعنونته لها: «وقال في الشعر». بيد أنه ينبغي أن يتضح مما يلي أنها أقرب إلى فئةٍ نسميها مؤقتًا «الشعر الانعكاسي». عادةً ما تتسم قصائد هذه الفئة بأنها قصيرة، وتتناول موضوعات مجرّدة[١].

---

(١) شويلر، «في الشعر التأملي لابن الرومي»، ٢٧.

مـا أعتـرضُ عليه في حجة شـويلر[1] هو مقاومتـه لرؤية هذه

(١) علـى الرغم من اعترافه بوجود اهتمامٍ لدى ابن الرومي بالموضوعات المجرّدة في هذه القطعة، إلا أن شـويلر يعترض على افتراض المحرر أن هـذه القصيـدة معنية بالشـعر بالمعنـى التجريدي العـام. ومع أننا لا نعرف ما إذا كان ابن الرومي قد كتب القصيدة لمناسبة معينة، لكن يبدو أن شـويلر يؤيد ضمنيًا هذا الاحتمال. فيشـير إلى أخذ ورد بين الشاعر وآخرين ممن انتقدوا شـعره، ومنهم ابن بويب الذي ذكره ابن الرومي فـي إحدى قصائـده (الديوان: ١: ٢٠٣)، والناجـم، تلميذ ابن الرومي وراويـه الـذي وجَّـه إليـه قصيدة أخـرى (ديـوان ٢: ٥١٣). يسـتخدم شـويلر هذيـن التبادليـن لدعم اقتراحه بـأن القصيدة قد تكـون موجّهة إلـى واحـد من هؤلاء النقـاد ولذا يجب قراءتها كجزءٍ مـن هذا التبادل المُحدّد. يبدو من الوهلة الأولى أن شـويلر يفضل رؤية القصيدة على أنها من الإخوانيّات؛ وجزءٌ من نقاش مستمرٍ مع أفرادٍ معينين. غير أنّه يعترف بأن «الشـاعر قد امتنع عن ذكر مناسـبة معينة بشـكلٍ متعمد من أجـل إضفـاء صلاحية عامـة على رسـالة قصيدتـه» (٢٤). ومع ذلك، فإنه ما يزال يفسـر هذه الخطوة على أنها تكتيك يسـتخدمه ابن الرومي عمـدًا لتعزيـز حجته ضد خصومـه، كالمُعلّقَيـن المذكورَين أعلاه. في نهايـة مقالته يطرح شـويلر تسـاؤلا حول النـوع الأدبي ويبدو مسـتعدًّا للاعتـراف بدلالـة أو معنى أوسـع للقصيدة، لكنه سـيصنف هذا النوع علـى أنـه «انعكاسـي» أو أبيغرامـي epigrammatic، يُرجِّـح أن يكون أقـرب تصنيفٍ له تحت باب «الحكم والأمثال». ويتجلى هذا أكثر في استشـهاده بعناوين القصائد الأخرى التي كان سيضعها في نفس فئة =

القصيدة كجزء من نقاشٍ شعري أكبر في العصر العباسي. ومع أنه ربما كان يرد على نُقّاد معينين، إلا أن ابن الرومي كان يرد في الوقت ذاته على أسئلةٍ مُلحّة حول الشّعر وعمليّاته؛ وهي الأسئلة التي انشغل بها شعراء جيله. صحيح أنه لا يمكن وصف كل الشعر الذي يذكر الشعر بالميتاشعريّ (خاصة في التراث العربي)؛ فالتباهي بالمهارات الشعرية كان موتيفة فخرٍ شائعة. ومن الشائع أن نجد في دواوين ابن الرومي وأبي تمّام وغيرهما من الشعراء العباسيين قصائد قصيرة، تكون هجائية في معظمها، موجهة إلى الشعراء أو النقاد المنافسين. وغالبًا ما كان الشعراء يتباهون في مثل هذه الأعمال بقدراتهم الشعرية، وبالأخصّ قدراتهم على تأليفِ هجاءٍ لاذع[1]. مع ذلك، لا تخدم جميع هذه القطع أغراضنا هنا. فتباهي الشاعر بمهاراته الشعرية لا يكفي لجعل القطعة ميتاشعرية بالمعنى الاصطلاحي الذي أستخدمه هنا. يمتدح العديد من الشعراء في تاريخ الشعر العربي -من العصور الجاهلية وحتى اليوم- أشعارهم دون تقديم رؤى نقدية

---

= هذه القصيدة، عناوين مثل «الحظ السعيد، حافز للأفعال النبيلة» و «تمنّيات»، «تحمّل صبور»، «توبيخ».

(١) على سبيل المثال، أنظر: أبو تمام، ديوان أبي تمام، تحقيق: محيي الدين صبحي، مجلدان. (بيروت، دار صادر، ١٩٩٧)، ٢: ٢٠٦، ٢٢٧.

تكشف عن انشغالهم بقضايا أخرى، وخاصةً موقف الشاعر في مواجهة التراث. يمكن للتباهي بالمهارة الشعرية أن يخدم غرض الفخر فقط، كما في الأبيات التالية للشاعر المخضرم ابن مقبل:

إِذَا مِتُّ عَنْ ذِكْرِ القَوَافِي فَلَنْ تَرَى لَهَا تَالِياً مِثْلَي أَطَبَّ وأَشْعَرَا

وأَكْثَرَ بَيْتاً مَارِداً ضُرِبَتْ لَهُ حُزُونُ جِبَالِ الشِّعْرِ حَتَّى تَيَسَّرَا

أَغَرَّ غَرِيباً يَمْسَحُ النَّاسُ وَجْهَهُ كَمَا تَمْسَحُ الأَيْدِي الأَغَرَّ المُشَهَّرَا[١]

بغض النظر عن الصورة الاستثنائية التي يقارن فيها ابن مقبل بيته الشعري بالفحل، فإنه بهذه الأبيات يعزز نفسه في المقام الأول، وذلك من خلال استخدام موتيف التباهي بالبلاغة والقدرات الشعرية الشّائع. في الواقع، يورد عبد القاهر الجرجاني في كتابه «دلائل الإعجاز» هذه الأبيات في قسمٍ بعنوان «فصل في وصف الشعر»، وهو فصلٌ لا يستشهد فيه الجرجاني بأمثلة شعرية تتناول موضوع الشعر وحسب[٢]. لا ترتبط مختاراته بأي فترة زمنية محددة في التراث العربي، بل تتراوح من الشعر الجاهلي، وحتى أمثلة من أعمال شعراء

(١) تميم بن مقبل، ديوان ابن مقبل، تحقيق: عزة حسن (دمشق: مديرية إحياء التراث، ١٩٦٢)، ١٣٦.

(٢) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق: محمد رشيد رضا (بيروت: دار المعرفة، ١٩٨٢)، ٣٩١-٣٩٧.

محدثيـن كأبـي تمـام وبشّـار. بيـد أن أمثلـة الجرجانـي لا تتسـم جميعها بالميتاشعرية على النحو ذاته. من الأهمية بمكانٍ التفريق هنـا بيـن الكتابات التـي يكون الشـعر موضوعًا لهـا؛ كأبيات ابن مقبـل المذكـورة أعـلاه من ناحيـة، وبين تلك التي يكـون الرابط الشـعري فيها هو شـعر ذاته -علـى حد تعبير شـبيرل- من ناحيةٍ أخرى. نجد في أبيات ابن مقبل أن ثيمة الشعر مستخدمة بغرض خِدمـة رسـالةٍ أخـرى؛ وهـي فخـر الشـاعر وتباهيـه بقدراته بعد مُقدّمـةٍ رثائية طويلـة، يبكي فيها ضياع الزمـن الفائت ويتأمل في الشـيب والكبـر[1]. لا يدلـي ابن مقبـل هنا بتصريح حول الشـعر بقدر ما يسـتخدم الشـعر كأداة لفخره. في الفصل نفسه، يستشهد الجرجاني بعدة أبيات فخرٍ لأبي تمام تكشف عن وعيٍ ميتاشعريٍّ مُختلفٍ. ومع أن أبيات أبي تمام مقتبسة هي الأخرى من قصيدة فخـرٍ له، إلا أن الطريقة التي يمدح فيها شـعره تكشـف عن وعيه بالحساسـية الجديـدة التـي يخلقها شـعره، خاصّـةً بالمقارنة مع الشعر قبله. فبينما يتفاخر ابن مقبل بالسهولة التي يؤلف بها أبياتًا

---

(١) تمتـد المقدمـة الطلليّـة المطولـة لقصيدة ابـن مقبل إلى ذكـرى أمجاد الماضي، ومن بينها الفخر بالبراعة الشعرية. لمزيد من المعلومات عن قصيدة ابن مقبل وبُنيتها، أنظر: ياروسـلاف سـتتكفيتش، «قصيدة لابن مقبـل: أقاصـي الغنائيـة والخبرة فـي قصيدة مُخضرم: مقـال في ثلاث خطوات»، مجلة الأدب العربي ٣, ٣٧ (٢٠٠٦): ٣٠٣-٣٥٤.

غريبة ومدهشة، يتفاخر أبو تمام بكتابة الشعر الذي يتطلّب مهاراتٍ جديدة من جمهوره:

كشفتُ قناعَ الشعرِ عن حرِّ وجههِ      وطَيَّرتُه عَنْ وَكْرِهِ وهْوَ وَاقِعُ
بغرٍّ يراها من يراها بسمعهِ      فيَدنو إليها ذُو الحِجَى وهْوَ شاسِعُ
يودُّ وداداً أنَّ أعضاءَ جسمهِ      إذا أُنْشِدَتْ شَوْقاً إليها مَسامَعُ[1]

يوضح فصل الجرجاني أن ثيمة الشعر ظاهرة في أشعار جميع الأجيال. إلا أن الوعي العباسي كان وعيًا تحرّكه، وعلى نحوٍ أكثر حِدّة، الحاجة إلى إحداث ثورة، والوعي بمشروعٍ شامل، تكون فيه أدوات الشعر بالضرورة قيد الدراسة المُستمرّة. وكما تُظهر أبيات أبي تمام، لا يمكن لشاعرٍ مُحدِثٍ أن يصف شعره دون الإشارةِ إلى حقيقة أنّه شعرٌ مكتوبٌ بهدف أن يتعارض مع ما جاء من قبله. أفعالٌ مثل: «كشفتُ» و «طيّرتُ» تُصبحُ مهمّةً جدًّا في هذا السياق. يُعدّ كشف القناع وتطيير الحبيس الهدف المعلن الذي يُميّز المُحدث. وهكذا، فإننا نعطيه حقه من التقدير على أكمل وجه عند قراءته في سياقٍ حِواريّ؛ باعتباره محاولةً مُستمرّة لإشراك التراث، أو إعادة صياغته، أو شرحه، أو حتى مجرّد السخرية منه. هذا الحوار هو ما يسوّغ الشعر العباسي ويجعله طارئاً ومُلِحًّا.

---

(١) أبو تمام، ديوان، ٢: ٤٨٥، وفي الجرجاني، ٣٩٤.

إذن، تتميز التراكيب الميتاشعرية في هذا السياق بوعيٍ بالأدوات البلاغية وبعلاقةٍ حِواريّة مع التراث الشعري. ويشير مصطلح «حواري» هنا إلى وجود مستويين مرجعيين، أحدهما سطحي يصفه شبيرل بأنه مجرد محفّز؛ أي ثيمة النص أو غرضه، و ثانيهما مستوى من التفاعل العميق مع قصائد أخرى، ومن التفاوض مع شعراء آخرين. يظهر هذا المستوى الثاني بشكل أوضح في طريقة تلاعب الشاعر بالموتيفات وبنائه للصّور. لنضرب مثالاً بقصيدة غزلٍ قصيرة. فمع أنها تبدو في المستوى السطحي مجرد قصيدة عاطفية، إلا أن أبا تمّام سمح للمشاغل الفكرية التي تعمل في مستوىً عميق من التفاوض مع التراث أن تظهر جليّا. يمكن فهم وصفه للقمر/ الحبيب على أنه، في الوقت نفسه، بيان عن تجاربه وإنجازاته الشعرية:

لو تَراهُ يا أَبا الحَسَنِ ... قَمَراً أَوفى عَلى الغُصُنِ
قَمَراً أَلقَت جَواهِرُهُ ... في فُؤادي جَوهَرَ الحَزَنِ
كُلُّ جُزءٍ مِن مَحاسِنِهِ ... فيهِ أَجزاءٌ مِنَ الفِتَنِ
لِيَ في تَركيبِهِ بِدَعٌ ... شَغَلَت قَلبي عَنِ السُنَنِ[1]

موضوع هذه القطعة القصيرة؛ سواء كان المحبوبة أو الشعر، سبب للفتنة. وبالإضافة إلى معاني الإغواء والجمال، تحمل

(١) أبو تمام، ديوان، ٢: ٤٥٦.

مفردة الفتنة معنى التحريض أو إثارة التمرّد على السلطة أو النظام القائم. إنّ وصف الشعر العباسي الجديد بالفتنة ليس بالأمر المتكلّف، فهو بعد كل شيء شعرُ البديع؛ الصفة من فعل أبدَع؛ أي اخترع، الذي يشتق من نفس الجذر كالبدعة[1]. ويصف أبو تمام في البيت الرابع عملية كتابة هذا الشعر الجديد الذي ينحرف بالضرورة عن العُرف السائد، فيتحدث عن تأليفه أو تركيبه له، ما يجعل من شبه المؤكد أن يكون موضوع هذه القطعة هو التأليف الشعريّ الجذاب والمثير للفتنة. في عملية التأليف هذه، يبدو أبو تمام فخورًا ببدعته، وقد مكنته هذه الاختراعات من استكشاف مساراتٍ جديدة، تختلف عن تلك المنصوص عليها في «السُّنَن».

تتميز الكتابات الميتاشعريّة العباسية بوعي متزايد بالتراث، يخلق الشاعر المُحدَث بوعيه هذا تناغمات وتناقضات. يؤدي هذا إلى وعيٍ بالاستعارات والأدوات البلاغية التي تصبح بدورها موضوع القصيدة الأساسي. وبناء على ذلك، يحدث تحوّلٌ كبير في الكتابات الميتاشعرية، إذ يصبح وسيط القصيدة غايةً في حد ذاته. إن العمل الفني -على حد تعبير جاكبسون- يوجه انتباهه إلى نفسه، يرتبط هذا بالوظيفة الميتالغويّة التي يركّز فيها الخطاب

(١) سوزان ستيتكيفيتش، أبو تمام وشعرية العصر العباسي، ٥.

على رموزه.[1] تنحسر وظائف التواصل الأخرى إلى مكانة ثانويّة. يصبح المرجع شعريًّا تمامًا بالمعنى الذي استخدمه جان موكاروفسكي في تعريفه للمرجع الشعري، ووصفه للتحوّل في الاتجاه الدلالي الذي يحدث في السياق الشعري. يتحدد المرجع الشعري في المقام الأول لا من خلال علاقته بالواقع المشار إليه، ولكن من خلال الطريقة التي يوضع بها في السياق اللفظي[2]». يتابع موكاروفسكي: «هذا يعني أن تقييم المرجع الشعري لا يكون من حيث أنّه مهمة خارج نطاق اللغة، لكن في ما يتعلق بالدور المفروض عليه في تنظيم الوحدة الدلالية للعمل[3]».

بيد أن المهمة خارج نطاق اللغة في سياق القصيدة العربية لا تصبح ثانوية بأي حالٍ من الأحوال حتى في العصر العباسي

---

(١) رومان جاكوبسون، «اللغويات والشعرية» في اللغة في الأدب، تحرير: كريستينا بومورسكا وستيفن رودي (كامبريدج، ماساتشوستس: دار نشر جامعة هارفارد، ١٩٨٧)، ٦٩.

(٢) جان موكاروفسكي، «المرجعية الشعرية» في سيميائية الفن: مساهمات مدرسة براغ»، تحرير: لاديسلاف ماتيجاك، وإيروين تيتونيك، (كامبريدج، ماساتشوستس: مطبعة معهد ماساتشوستس للتكنولوجيا، ١٩٧٦)، ١٥٦.

(٣) المرجع نفسه، ١٥٧.

الأدبي والنقدي. وعلى عكس ملاحظات كلٍّ من موكاروفسكي وتودوروف وجاكوبسون، وآخرين حول القيمة المُستقلة للغة الشعرية وحول مرجعيّتها بشكل عام، والتي تزداد احتدامًا وانغلاقًا على نفسها أكثر فأكثر في اللغة الميتاشعريّة، فإن القصيدة العربية لم تتوقف قط عن الخضوع للتقييم من خلال قدرتها على أداء وظيفة خارجية (غرض)، وخاصة في قصيدة المدح. ترتكز قيمة القصيدة في البلاط بشكل جوهري على رسالتها الخارجية كقصيدة مدح. كانت القصيدة العباسية منشغلة بنفسها وفي الوقت ذاته تسعى لإصدار تصريحٍ خارجيّ. يحل موكاروفسكي هذا التناقض الواضح من خلال مفهومه حول «المرجعية الشاملة». إذا كانت القصيدة العباسية تصريحًا شعريًا ذا مرجعية شعرية وميتاشعرية، فهذا لا يعني أنها منفصلة تمامًا عن العالم، بل إنّها تتصل به بطريقةٍ مُختلفة، وعلى مستوى مُختلف.

تعمل المقاطع الشعرية -على الرغم من مرجعيتها الذاتية، أو بسببها على الأرجح- على تعزيز وظيفة القصيدة الأدائية. بعبارةٍ أخرى، فإن قصيدة العصر العباسي الميتاشعرية (وبالأخصّ قصيدة المدح) لا تفقد بُعدها الأدائي، بل تظل أدائيّةً إلى حدٍّ كبير إن لم تكن بالكامل. ولكنْ هناك تحوّل في الطريقة التي يخضع بها ذلك الأداء للتقييم. إذ تستقبل كل صورة وموتيف في ضوء

الطريقة التي استخدمهما بها الشعراء السابقون. إن السياق الأدبي هو ما يأتي في المقدمة، ولم يكن بوسع الجمهور؛ وخاصة الممدوحين سوى إجراء هذه الروابط معظم الوقت. إن هذا الوعي العارم بالتناص أو الترابطات النصّية intertextual بين عمل شاعرٍ ما وعمل شاعر آخر لم يشمل الشعراء أنفسهم فحسب، بل شمل جمهورهم وممدوحيهم كذلك. لقد لعب هذا الإدراك والوعي الذاتي دورًا رئيسيًّا في طريقة نشوء هذا الشعر الجديد وتلقّيه وتقديره. ولذلك نجد أبا تمام يثني على قدرت ممدوحه على فهم الشعر الجديد «الغريب» ووعيه بقيمته، وخاصّةً من حيث علاقتها بالشعر الماضي. وكالحاكم اليافع، يكتسب الشعر الجديد المزيد من القيمة بمجرد إبراز «نسبه» وتجذّره في التراث. هذا ممدوحٌ له باعٌ طويل في تلقّي قصائد المديح. وكمتلقٍّ مُستمع، فإنّه مُهيأٌ تمامًا لتقدير الشعر الذي يتغيّر ويُجدّد نفسه إلى الأبد.

| | |
|---|---|
| إِلَيكَ أَرَحنا عازِبَ الشِعرِ بَعدَما | تَمَهَّلَ في رَوضِ المَعاني العَجائِبِ |
| غَرائِبُ لاقَت في فِنائِكَ أُنسَها | مِنَ المَجدِ فَهيَ الآنَ غَيرُ غَرائِبِ |
| وَلَو كانَ يَفنى الشِعرُ أَفناهُ ما قَرَت | حِياضُكَ مِنهُ في العُصورِ الذَواهِبِ |
| وَلَكِنَّهُ صَوبُ العُقولِ إِذا اِنجَلَت | سَحائِبُ مِنهُ أُعقِبَت بِسَحائِبِ[١] |

(١) أبو تمام، ديوان، ١: ١٥١.

تكمن قيمة قصيدة المديح العباسـي في معناها الذي يتحقق حين تُقرأ إزاء التراث الذي تحاوره. تؤدّي القصيدة العباسـية في بُعدها الميتاشعري وظيفة شرحٍ وإعادة صياغةٍ للخطاب الشعري العربي الأوَّل، والمخزون الشعري العربي من الموتيفات والصور وارتباطاتهـا. هـذا فـي حـد ذاته ممارسـة للسـلطة، من شـأنها أن تضيف إلى فعالية المدح المُقدّم لشخصيةٍ سياسية عباسية (سواء كان الخليفـة نفسـه أو شـخصًا أقل منـه رتبة)، وهذا بـدوره يعزز سلطة الممدوح ويكسبها شرعيةً سياسيّة[1].

---

(١) حول مفهوم اكتسـاب شرعية سياسـية من خلال إعادة الصياغة، أنظر: سوزان ستيتكيفيتش، شعريّة الشرعية الإسلامية: الأسطورة والجنوسة والمراسم في القصيدة العربية الكلاسيكية، (بلومنغتون: مطبعة جامعة إنديانا، ٢٠٠٢).

# الفصل الثالث

## ولا الديار ديار: الميتانسيب العباسي

لأن البدايات صعبة، تصبح البداية المؤاتية حين تتحقق، علامةً أو عقدًا. فالبداية ليست مجرد فعل، بل هي، قبل كل شيء، وعيٌ وإدراك[1]. وبداية القصيدة شاقة على نحوٍ خاص. فهي الانتقال من الصمت إلى الشعر، ومن البحث إلى الرحلة. هي العثور على مسار[2] والثقة بما سيؤدي إليه هذا المسار، ثقة من جهة المتحدث/ الكاتب وبعده من جهة المستمع/ القارئ. البداية إشارة وفهم. وهذه العلاقة التي تنشأ مع اللغة، ومع الآخر الغائب، ومع الذات، ومع العالم، هي البداية. لطالما بحث الشعراء في جميع الثقافات عن بدايات النصوص أو مطالعها، فلاحقوها وانتظروها واحتفوا بها. تصف قصيدة بابلو نيرودا الشهيرة «الشعر» العثور على الصوت الشّعري، ذلك النداء الغامض الذي يمثّل بداية الشعر، كما يأتي:

---

(١) إدوارد سعيد، «البدايات: القصد والمنهج»، (نيويورك: مطبعة جامعة كولومبيا، ١٩٨٥)، ١٥.

(٢) المرجع نفسه.

شيءٌ ما طرقَ روحي

حمّى أو أجنحةٌ منسيّة،

فشقَقتُ طريقي

أفكّك شيفرة

تلك النار

وكتبتُ البيت الأول

باهتاً

باهتاً، نقياً، بلا معنى.

عبث،

حكمة خالصة،

لشخصٍ لا يفقهُ شيئًا

وفجأةً رأيت

السماء

تنحل

مفتوحة

وكواكب

تنبض خضرةً

الظُّلمة تتمزق

تخترقها

سهامٌ ونيرانٌ وزهور
هذه العتمة الطاغية، هذا الكون...[1]

وفي قصيدته «بادئًا دراستي»، يبتهج والت ويتمان بالبدايات لدرجة أنه يتردّد في تركها:

لقد راعتني الخطوة الأولى
ولشدّ ما سرّتني
حتى لم أكد أغادرها، ولم أشأ أن أغادرها،
أردتُّ أن أنهض
وأطوف، وقتي كلّه
أغنّيها، أغنية الوجد[2]

ومطلع القصيدة العربية (النسيب، المقدمة الطلليّة) بداية قوية، لدرجة أنه فرض نفسه على جميع الأقوال الشعرية العربية (منذ عصور ما قبل الإسلام وحتى اليوم). صمود مطلع القصيدة التقليدية مؤرّق بقدر وجود القصيدة نفسها في المشهد الشعري

---

(١) بابلو نيرودا، قصائد مختارة: طبعة ثنائية اللغة، تحرير: ناثانيال تارن، ترجمة: أنتوني كريجان، ودبليو إس ميروين، وأليستر ريد، وناثانيال تارن (نيويورك: Delacorte Press، ١٩٧٢)، ٤٥٧.

(٢) والت وايتمان، ديوان أوراق العشب، ترجمة سعدي يوسف، منشورات الجمل، ٢٠١٠.

العربي. فقد ظلت القصائد تُفتتح بالنسيب حتى مطلع القرن العشرين. وما زلنا نرى آثارًا كبيرة للنسيب في الشعر العربي الحديث. على الرغم من خضوعه للتحوير والتغيير والتحويل، ظل النسيب (الوقوف على الذكريات والخسارة) علامة الشعر في اللغة العربية.

القصيدة نصبٌ تذكاري[1]، تعريفٌ أو علامةٌ بارزة لمعنى أن تكون عربيًّا. إنها تقدّم لنا المشهد الأصلي والجغرافي، والنفسي واللغوي والعاطفي، وغير ذلك الكثير. وهي المرجعية الأساسية لكل الشعر العربي. إنها الصرح الدائم الذي يتعين على الشعراء العرب -حتى اليوم- التفاوض معه للتوصل إلى

---

(١) يعرّف قاموس أكسفورد الإنجليزي كلمة «نصب تذكاري monument» على أنها: هيكل أو صرح أو موقع ذو أهمية تاريخية. إنه مثالٌ باقٍ أو بارز أو خالد أو مهيب لبعض الصفات أو السمات. يمكن للنصب التذكاري كذلك أن يكون عملًا أدبيًّا مهمًّا أو كلاسيكيًّا، وكذلك هي الآثار الأدبية المبكرة (كالقصيدة العربية الجاهلية). وللكلمة أيضًا معنيان قديمان: معلومة مكتوبة ومستند أو سجل مكتوب (قانوني). يتابع قاموس أكسفورد قوله إن النصب التذكاري شيء يُستخدم كعلامة أو تعريف. أنظر: "monument" قاموس أوكسفورد الإنجليزي، الطبعة الثانية. ١٩٨٩. OED Online. مطبعة جامعة أكسفورد.

علاقـةٍ أو هُدنـة قبل المُضـي قُدُمًا. لكن المثيـر للاهتمام أن هذا النصـب التـذكاري دائمًا ما يُشـيّد على الأنقـاض. تنطلق الرحلة فـي المشـهد اللغـوي والرمـزي العربـي مـن موقـف الهجـر أو الخـراب دومًـا. إذ تبـدأ القصيـدة العربيـة بالمقدمـة التقليديـة، المعروفة باسـم النسـيب، والتي تتضمن موتيفات أو موضوعات فرعيّـة مختلفـة. وجميع هـذه الموتيفـات هي وسـائل يتأمل من خلالهـا الشـاعر علاقتـه بالماضـي. ومـن هـذه الموتيفـات مـن الوقـوف علـى الأطـلال وتذكـر القوافـل المغـادرة واسـتحضار طيـف الحبيبـة. ومهما كان الغـرض أو كانت الأغـراض النهائية للقصيـدة، فإنهـا دائمـا تبـدأ بمغازلـة الماضـي هـذه، برقصة مع الذكريات والفقد. في هذا المشـهد، نجد أكثر المطالع نموذجيةً في الشّعر العربي.

قفا نبكِ من ذكرى حبيبٍ ومنزلِ بسقطِ اللوى بين الدخولِ فحوملِ
فتوضِحَ فالمقراة لم يعفُ رسمُها لِما نسجتها من جنوبٍ وشمألِ[1]

أبيـات امـرئ القيـس الافتتاحية هـذه، تبـدأ بالعبـارةِ العربيّة الجوهريّـة «قفـا نبكِ». مـن الأمثلة الأخرى كذلـك: أطلال لبيد، التي تبدأ منها رحلته في واحدةٍ من أهـم القصائد العربية.

---

(١) الحسـين بـن أحمـد الزوزنـي، شـرح المعلقات السـبع (بيـروت: دار الجيل، بدون تاريخ)، ٧-١٠.

عَفَتِ الدِّيار مَحَلُّها فمُقَامُها    بِمِنىً تَأَبَّد غَوْلُهَا فَرِجَامُها[1]

وعلى الرغم من عدم توافقه في بعض الأحيان مع الغرض النهائي للقصيدة، فإن المطلع التقليدي لم يُصبح جزءًا لا يتجزّأ من القصيدة وحسب، بل صار علامة على النوع الأدبي، مفتاحاً إلى عالم القصيدة العربيّة. لمَ ذلك؟ هذا هو السؤال الذي كان على الشّعراء العرب طرحه على أنفسهم عاجلًا أم آجلًا.

بعد أن أصبحت التقاليد البدويّة غريبةً في بيئة العصر العباسي الحضرية، لمَ ظلّ يتعيّن على الشاعر العودة إلى الوراء قبل المُضيّ قُدُمًا في قصيدته؟ لماذا وجد الشعراء العرب صعوبة بالغة في الاستغناء عن هذا التقليد حتى في العصر العباسي، عندما لم تعد الأطلال مألوفةً في الحياة اليومية؟ هذه أسئلةٌ طرحها الشعراء العباسيون، وأجابوا عنها في شعرهم قبل أن يطرحها النّقاد والباحثون. وبوعيٍ غامر بموقفهم تجاه التقليد الشعري الذي كانوا يكتبون في إطاره أو على النقيض منه، ظلّ شعراء البديع في العصر العباسي (من أمثال أبي نوّاس، ومسلم ابن الوليد، وأبي تمام) يؤلفون النسيب وهم يسائلونه ويحاولون تسويغه في الوقت نفسه. وهكذا كانوا يؤلفون الميتانسيب؛ لأنهم كانوا ينظرون إلى التقاليد بنظرة حنين إلى الماضي، مُدركين أنها

---

(١) الزوزني، ٩١.

لم تعد مُتاحة لهم بسهولة، بل صارت بحاجة إلى شرح وتسويغ. كان النسيب الذي كتبوه منشغلا في المقام الأول بكونه نسيباً، و بغرضه وقيمته بالمقارنة مع الغرض والقيمة اللذين كانا يكمنان ذات يومٍ في الهيكل الأصلي. إنّ تشكيك الشعراء العباسيين في تقليد النسيب ومعرفتهم الحميمة به، جعلا هذه التأملات الميتاشعريّة مُمكنةً ومكّنا الشعراء من شرح النسيب، وكشف استعاراته، وتعرية معناه الشعري العميق.

## ١. المقدمة الطللية: استحضار الصوت في القصيدة

يتحدّث ياروسلاف ستيتكيفيتش وجون سيبولد عن طبيعة الموتيفات الطلليّة النبوئية، حيث تعمل ذكريات الماضي التي يستحضرها النسيب على إثارة مشاعر الشّاعر. إلا أن المسألة لا تقتصر على إثارة ذكريات الشاعر أو مشاعره، هي أكثر من مجرد إيجاد طريقة للإعلان عن بداية الفعل الشعري. إنها -كما يشرح ياروسلاف ستيتكيفيتش في كتابه «نحو معجم رثائيّ عربي»- إشارة إلى الحرفة الشعرية، وتحديد النوع الأدبي[١]. فمن خلال وقوفه على الأطلال أو مراقبة ظعن الأحبة، يجد الشاعر العربي

(١) ياروسلاف ستيتكيفيتش، «نحو مُعجمٍ رثائيّ عربي: مفردات النسيب السبع»، في كتاب سوزان ستيتكيفيتش، «إعادة توجيه: الشعر العربي والفارسي (بلومنغتون: مطبعة جامعة إنديانا، ١٩٩٤)، ١٠٦.

طريقة لاستحضار أصوات الشعراء الذين وقفوا هذا الموقف من قبلـه. وهكذا يحافظ الشـاعر على اسـتمرارية التقاليد، التي تُعلن عمَّا ينطقه، وتُسميه، على وجه التحديد، قصيدةً.

عـلاوةً علـى ذلـك، يلفـت سـتيتكيفيتش الانتباه إلى مسـألة إضفاء الشـرعية على هذا الموضوع التقليدي: «بنفس الإحساس الفعال شـعريًّا، بالتوازن بين الشـرعيّة والرّخصة، أحسّ الشـعراء العـرب، شـاعراً بعـد شـاعر، بحاجـة إلـى الوقـوف علـى هـذه «الأطلال» المُختارة أو المُقدّرة، الحقيقية أو المجازيّة»[1]. وهذه الحاجـة هـي ما حوّلت الأطلال إلى تقليدٍ مقبولٍ جماعياً، يتوقعه الشـعراء وجمهورهـم، بمـا فـي ذلـك الممدوحـون، حيـن تُلقى قصيـدة. إنّ هـذه الحاجـة مـن جانـب الشـاعر وذلـك التوقّع من جانـب الجمهور همـا ما يجعلان موتيف الوقـوف على الأطلال تقليدًا أساسيًّا. لم يعد هذا الموتيف مجرد خيارٍ لافتتاح القصيدة، بل هو إشـارةٌ تحمل ارتباطات عاطفيّة وأدبيّة، تعمل في مسـتوى الكنايـة والإشـارة الضمنيّـة، بـدلًا مـن المسـتوى السـردي أو التسلسـلي. إنـه إشـارةٌ ضروريـة لا يكـون بدونهـا كلام الشّـاعر البدوي قصيدة. وفي سـياق تحليله لـ «مفردات النسـيب السبع»، يشرح ياروسـلاف ستيتكيفيتش «الجوهر الرمزي والحي شعريًّا» لتقليد السؤال حيث يقف الشاعر على الأطلال ويسائلها. فإصرار

---

(١) المرجع نفسه، ٥٩.

الشاعر البدوي على طرح سؤال لن يُجاب عليه، هو طريقته في وضع نفسه ضمن إطار التراث وتعريف عمله منذ البداية بأنه قصيدة. يشرح ياروسلاف ستيتكيفيتش هذا قائلًا:

> لقد حصل شعراء النسيب العرب وبعدهم شعراء الرثاء كنوع مُحدّد، على المعرفة بالطريقة المثلى، بالطريقة التي «يعرف» فيها الشُّعراء من خلال مُمارساتهم الشعرية. وبعنادٍ وبلا مبالاة بتأثيرات الزمن التي تبلي التقاليد، عرفوا ما كان يعرفه الشاعر الصانع المخلص لدوافعه الأورفيّة السّابرة للأغوار، القادر على الحفاظ على رمزية سؤاله، وبالتالي على جوهره الشعري الحي[1].

بعبارةٍ أخرى، الأطلالُ إلهام القصيدة العربية أو مصدر نبوءتها. هي الطريقة التي يُوقظ بها الشاعر تجارب الماضي. لهذا تبدأ القصيدة من «نقطة الرجوع الأصلية إلى الماضي»، أو «مكان الفقد ونقطة إشعال الذاكرة»[2]. استحضار الماضي هذا هو طريقة الشاعر العربي في استحضار إلهامه أو صوته الشعري.

---

(١) المرجع نفسه، ١١٦.

(٢) ياروسلاف ستيتكيفيتش، «صبا نجد: شعريّة الحنين في النسيب العربي الكلاسيكي»، (شيكاغو: مطبعة جامعة شيكاغو، ١٩٩٣)، ٢٤.

> «فـي المشـهد الافتتاحـي للقصيـدة العربيـة الكلاسـيكية، فـي الأطـلال الدارسـة، وفـي توقـف الشـاعر وسـؤاله، يبـدأ الوعـي بالدلالـة الرمزيـة لأورفيوس عربيّ، يقف أمام بوابات العالم السـفلي لذاكرته؛ يستعيد نعيماً مغموراً في الأعماق»[1].

تمثـل جميـع موتيفـات القصيدة الطلليـة مفاتيـح[2] لأبواب القصيـدة. فجميعهـا طُـرقٌ مختلفة لدعـوة الماضي إلـى اللحظة الحاضرة، حين الشاعر يقف على عتبة مُهمّته الشعرية.

يشرح جون سيبولد كذلك القوة التنبؤية للماضي في دراسته لموتيـف طيـف الخيال (الزيـارة الليليـة لطيـف المحبوبة)، وهو موتيـف تقليـدي آخر فـي مطلع القصيدة. يذكر سـيبولد أن مطلع القصيـدة -كمـا القصيـدة نفسـها- يتمتّـع «بمرونـةٍ مُتعـدّدة الموضوعـات». مـن الموتيفـات الطلليّـة التـي تفتتـح القصيـدة التقليديـة: رحيـل قافلة الأحبة، ونعيق الغـراب أو البومة، وهديل الحمام، وزيارة طيف الخيال الليلية. بعدها ينطلق سيبولد للإجابة

---

(١) ياروسلاف ستيتكيفيتش، «نحو مُعجمٍ رثائيّ عربي»، ١١٩.

(٢) أنظـر: خيرت جان فان خيلدر، «تضارب الأنواع: النسـيب والهجاء»، مجلة الأدب العربي ١, ٢١ (مارس ١٩٩٠): ١٤-٢٥.

عـن سـؤاله: «كيف للطّيف أن يكون مثل الأطـلال؟»[1] بعد إلقاء نظـرةٍ علـى عيّنة مـن القصائـد التي تبـدأ بموتيف طيـف الخيال، يسـتنتج سـيبولد أن جميـع الموتيفـات الطلليـة تتميـز بخاصّيـة مشـتركة. إنها نوافذ يتسلل منها الماضي إلى الحاضر، مما يمكّن الشـاعر من الوقوف في لحظة بين الماضي والحاضر. من خلال هـذا الانشـغال المسـتمر بالماضـي، فـإن جميـع الموتيفـات الافتتاحية: الأطلال أو طيف الخيال أوالظعن أو الشـيب والكبر، تمكّن الشـاعر من مواجهة فنائه الشـخصي وشـعوره بالخسـارة. «في مخاطبته للأطلال وسـكّانها السـابقين، يواجه الشـاعر موته، ويستلهم جنّة ماضيه التي باتت مفقودة الآن»[2].

يميز سـيبولد -على غرار ابن قتيبة- بيـن الموتيفات الطللية التـي تفتتـح القصيـدة وبين النسـيب الصحيـح. ويقصد سـيبولد بالنسيب الأبيات التي تتبع المقدمة ذات الموتيف الطللي. وعادةً مـا تعرض هـذه الأبيات ردود الفعل الشـاعر العاطفية على الفقد بمختلـف مظاهـره. وبعـد استشـهاده بوصف ابـن قتيبـة لموتيفة

---

(١) جون سيبولد، «المحبّ الشيطان الأول: طيف الخيال في المُفضّليات»، في «إعادة التوجيه»، تحرير. سوزان ستيتكيفيتش (بلومنجتون: مطبعة جامعة إنديانا، ١٩٩٤)، ١٨٢.

(٢) المرجع نفسه، ١٨٦.

الأطلال، يقول سيبولد: «يوضح ابن قتيبة أن الجزء الأول بأكمله من القصيدة لا يُسمى النسيب بشكلٍ صحيح. بدلاً من ذلك، النسيب هو ما يلي البداية الطللية التي نسميها موتيفة الأطلال أو الديار المهجورة[1]». بعبارةٍ أخرى، يُعدّ النسيب رد الشاعر على مواجهة الموت أو الفقد المتمثل في هيئة الأطلال. وعادةً ما تكون هذه الاستجابة محاولةً لتذكّر ماضٍ شاعري، أو كما يقول سيبولد: «جنة ماضيه التي باتت مفقودة الآن». إن النسيب زيارةٌ تكاد تكون طوعيّة للماضي، تتطوّرُ إلى عودةٍ لا إرادية إلى الذكريات التي تتخذ شكلًا وهيئةً خاصّين بها. ومن هذا المنطلق، يعمل الموقف الأولي للنسيب على إثارة الذاكرة، ما يسمح للماضي بالسيطرة على اللحظة الحالية وتحويلها تحويلًا كاملًا.

يؤكد مايكل سيلز في مقاله «مظاهر الغول» على أن العودة إلى النعيم المفقود أو استحضار الماضي الذهبي الضائع هو الدّافع الأساسي في مطلع من القصيدة. ويقدم سيلز تحليلًا تفصيليًّا لما يسميه: «الصّور غير المتجانسة dissembling images» في مطلع القصيدة. فيوضح أنّ العلاقة بين الصور والتشبيهات التي تتطور منبثقة من بعضها البعض، وتبدو غيرَ منطقية أو غير مترابطة إلى حدٍّ كبير، هي في الحقيقة علاقةٌ كنائية قائمة على

(١) المرجع نفسه، ١٨٢.

ارتباطـات عاطفيـة ونفسـية. ولهـذا، فـإن أوصـاف الحبيبـة فـي المطلـع، بحسـب سـيلز، «لا تخبرنا عـن الحبيبة نفسـها إلا النزر اليسـير»[1]. وفـي الأمثلـة التي يقتبسـها سـيلز من علقمـة وعنترة وكعب بن زُهير، تتراوح التشبيهات في المطالع بين صور النباتات وبيـن صور الحيوانـات والصور المائية. فتُصبـح جميع الحواس حاضـرة عندمـا ينبثقُ تشـبيه من تشـبيهٍ آخر. ولفهـم المنطق وراء التشبيهات أو الصور غير المتجانسة في المطلع، ينبغي القول إنها ارتباطـاتٌ بطابـعِ المجاز المُرسـل والكناية. إن ما تشـير إليه هذه الصـور هـو جنّـة الماضـي المفقـود التـي يصفـه سـيلز بــ «عالم الفردوس المفقود الأسطوري الشعري».

> إن طبيعة التشبيهات الاستطرادية ومتعة الشاعر الظاهـرة فـي المبالغة في الوصف يمكن تفسـيرهما في الارتباطات الكنائية الكامنة في التشبيه. فالمعنى «يفيض» من نقطة الوصف الأصلية؛ النقطة الأصلية للتشـابه، كـون المعنـى يتصل بمصدره الأسـطوريّ الشعري العميق[2].

---

(١) مايكل سـيلز، «مظاهر الغول: الصور غير المتجانسـة والتدفق الدلالي في النسيب العربي الكلاسيكي»، في «إعادة التوجيه»، تحرير: سوزان ستيتكيفيتش، ١٣٣.

(٢) المرجع نفسه، ١٥٦.

وليست المشاعر والمعاني وحدها هي التي «تفيض»، بل كذلك القدرة على التعبير عنها في الشِّعر. هذا الغوص في المصدر الأسطوريّ الشعري العميق لا يهدف إلى البحث عن المعنى والمحفزات العاطفية فحسب، بل هو بحثٌ عن الصوت الشّعري[1]. إنّ استحضار الماضي الرثائي في النسيب لا يوفر طريقاً نحو القصيدة وحسب، بل قوّةً دافعة كذلك. وعلى الرغم من أنّ هذه القوة بحاجة إلى تحفيز من خلال التذكر والاستحضار الواعيين في البداية، إلا أنها تكتسب دفعاً من تلقاء نفسها بفضل «فيض» الذكريات والعواطف والصور المتدفقة[2]. بعبارةٍ أخرى،

---

(١) يروي ابن رشيق أن الشاعر ذا الرمة سُئل مرة عن طريقة تعامله مع انقطاع الكتابة عنه، «كيف تعمل إذا انقفل دونك الشعر؟ فقال: كيف ينقفل دوني وعندي مفاتيحه؟» وعندما سُئل عن تلك المفاتيح قال: الخلوة بذكر الأحباب، فهذا لأنه عاشق. ولعمري إنه إذا انفتح للشاعر نسيب القصيدة فقد ولج من الباب ووضع رجله في الركاب». أنظر: ابن رشيق القيرواني، العمدة في نقد الشعر وتمحيصه، تحقيق: عفيف نايف حاطوم (بيروت: دار صادر، ٢٠٠٣)، ١٧٨.

(٢) من هذا المنطلق، يمكننا وصف موقف النسيب، وخاصة الأشياء التي تثيرها استعادة الماضي (الأطلال، وطيف الخيال، والقوافل الراحلة....)، بعبارات مشابهة لتلك التي وصف فيها الباحثون حكاية حلوى المادلين عند مارسيل بروست. يذكر دوبروفسكي وبوفيه أن =

لا تندفـع القصيـدة إلـى الأمـام قبـل أن تعـود إلى الماضـي أولًا. لحظـة محددة فـي الماضي تكون اسـتحضاراً للصوت الشـعري ومحـرّكاً للفعـل الشّـعري الـذي يتبـع. ويخلص سـيبولد إلى أن الأطـلال وطيـف الخيـال طريقان يصل من خلالهما الشـاعر إلى صوتـه. ويذكـر أنّ الموتيفيـن اللذيـن تناولهمـا في دارسـته، كما جميع الموتيفات الطلليّة، يصفان على نحوٍ جيّد «عميلة الحضانة، النـوم فـي معبد أو مكان مقدس لاستحضار النبـوءة»[1]. لا يوفر موقـف النسـيب للشـاعر صوتًـا وخطابًا فحسـب، بل يوفـر أيضًا التصميم أو الخطة التي على أساسها تُبتَدع القصيدة وتُستقبل من

= حلوى المادلين هي التي تسـمح بإحياء الماضي؛ من خلال توفير ممر مـن الذاكرة الطوعية إلـى الذاكرة اللاإرادية. وهي فكرة تشـبه إلى حدٍّ بعيـد مفهـوم التدفق لدى سـيلز، حيث يبذل الشـاعر جهـدًا للتذكر في البدايـة، فتتبرعم الذكريات، وتتدفق من تلقاء نفسـها. تصبح موتيفات النسـيب، كالمادلين، هي المُسـاعدة على تزويد الشاعر بصوت يمكّنه من تشـكيل التجارب الماضية والذكريات المتدفقة والتعبير عنها. في الحالتين، تعمل الأشياء من الماضي كمُحفّزاتٍ في عملية إحيائه. إنّها عمليـة إحياء تبدأ بالجهد والوعي، لكنهـا تأخذ بعد ذلك زخمًا خاصًّا بهـا، وتصبـح غير إرادية تقريبًـا. أنظر: سـيرج دوبروفسـكي وكارول بوفيـه، «مكان المادليـن: الكتابة والتصوّر عند بروسـت»، الحدود ٢، ١ , ٤، (خريف ١٩٧٥): ١٠٨-١٠٩.

(١) سيبولد، « المحبّ الشيطان الأول»، ١٨٨.

قبل الجمهور. فالنسيب يُحدّد مجالًا مرجعيًّا مُعيّنًا، يُدركه كل من الشاعر والجمهور، وهو مجال مرجعي تُعطى فيه الأشياء العادية المعروفة كالصخور والأوتاد والقافلة الراحلة أوصافًا تجعلها غير مألوفة، فتحمل «دفعة عاطفية»، وتشحن بقدرة على إحياء الماضي المفقود، مستدعيةً إيّاه إلى اللحظة الحاضرة.

> ما نراه هنا إذن ليس نوعًا من التكوين المفاجئ أو ظهوراً غير متوقع لما هو مخفي وإحياء للذاكرة المفقودة، وإنّما هو إنعاشٌ لما هو معروف، وإعادةُ تنشيطٍ لما هو عاديّ. باختصار، الجديد هنا ليس التمثيل، ليس الصورة ذاتها، وإنما الدفعة العاطفية التي باتت فجأة مشحونةً بها[1].

بعد المقدّمة الطللية، يشرع الشّاعر في رحلته الشعرية في مستوى بنيوي؛ من خلال ترك المشهد المقفر وراءه، والانتقال إلى القسم الثاني من القصيدة: الرحلة. الأهم من ذلك، هو أن القسم الرثائي يهيئ الشاعر للانطلاق في رحلة القصيدة في المستويين النفسي والعاطفي. وكما قال ياروسلاف ستيتكيفيتش: «يصبح الأمر حينها متروكاً لبقية القصيدة؛ لإثبات أن الشاعر المُغنّي لديه القدرة على السحر، على خلق تعويذةٍ قادرة على

(١) دوبروفسكي وبوفيه، «مكان المادلين»، ١١٠.

فتح أبواب العالم السفلي، على تأسيس الفعل الأورفيوسيّ والتحقق من اكتماله». يجب التحقق من «الفعل الأورفي[1]» للقصيدة بناءً على قدرتها على الوفاء بالوعود، والتوقعات الواردة في النّسيب.

حاول النُّقاد العرب الكلاسيكيون كذلك فهم موتيفات مطلع القصيدة، ولا سيّما الأطلال. غير أنّ اهتمامهم بدا مُنصبًّا أكثر على تأثير هذه الموتيفات في الجمهور. وأكثر أعمالهم اقتباسًا كان ما يتعلق بفهم ابن قتيبة النفسي للتأثير الأطلال. إن ذكر الأطلال وشكوى الشاعر من الفقد والحنين إلى الماضي لهما تأثير «يميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، ويستدعي إصغاء الأسماع؛ لأن التشبيب قريب من النفوس، لائطٌ بالقلوب»[2]. يتضح من قراءتنا، أن الجمهور الذي يهتم به ابن قتيبة على وجه التحديد هو الممدوح في سياق قصيدة المدح. وبالتالي، فإن إمالة القلوب واستدعاء الإصغاء يُفترض أن يُؤتيا ثمارهما. تعمل الأشكال الطلليّة لإثارة استجابةٍ معينة من المستمع. بيد أن ابن طباطبا يُحذر من أن ذكر الأطلال لا يثير

---

(١) ستيتكيفيتش، «نحو معجم رثائي عربي»، ١١٩.

(٢) عبد الله بن مسلم بن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق: أحمد محمد شاكر (القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٦)، ص ٢٠.

استجابة إيجابية دوماً، إذ قد يكون أحيانًا موضوعاً مثيراً للكآبة عند افتتاح القصيدة به. ويذكر عدة أمثلة[1] وجد فيها الممدوحون صورة الأطلال نذيرَ شؤمٍ، فلم يكن لهذا انعكاس إيجابي على الشاعر وقصيدته. يهتم ابن طباطبا بالطريقة التي ترتبط بها المقدمة الطلليّة بالأقسام المتبقية من القصيدة، وخاصة بالغرض[2]. وهذا ما يجعله يقول عن موتيفة الأطلال: «وتُستعمل

---

(١) يستشهد ابن طباطبا بمطالع للأعشى وذي الرمة وأبي نواس، كان لها تأثير غير مرغوب فيه على الممدوح. أنظر: ابن طباطبا، عيار الشعر (الإسكندرية، المعارف، ١٩٨٠)، ١٤٣-١٤٥.

(٢) عالج العديد من النقّاد العرب القدامى مسألة توافق النسيب أو عدم توافقه مع غرض القصيدة. يتفق ابن رشيق وحازم القرطاجني على أن النسيب يتعارض مع الرثاء. إذ ينبغي أن تبدأ القصيدة الرثائية بموضوع يُنذر بهدفها ويمهّد الطريق له. أنظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، (تونس، ١٩٦٦)، ٣٥١؛ ابن رشيق، العمدة في نقد الشعر وتمحيصه، تحقيق: عفيف نايف حاطوم (بيروت: دار صادر، ٢٠٠٣)، ٣٩٨. لكن يبدو أن كليهما يفهمان النسيب هنا كإشارة إلى المطلع الغزلي؛ لأن موضوعات الأطلال والخراب يمكن أن تكون مناسبة جداً في التقديم لموضوعات الموت والفقد. يعيدنا هذا إلى التمييز الذي أشار إليه سيبولد بين النسيب العام والنسيب الصحيح/ الخالص. ويبدو أن هناك بعض التفاوت في استخدام المصطلح. إذ يستخدم بعض النقاد القدامى والحديثون كلمة «نسيب» للإشارة إلى =

هذه المعاني في وصف المراثي، ووصف الخطوب الحادثة. فإنّ الكلام إذا كان مؤسَّسًا على هذا المثال، تطيّر منه سامعه، وإن كان يعلم أنّ الشاعر إنما يخاطب نفسه دون الممدوح»[1]. ربما يقترح ابن طباطبا هنا موتيفات أخرى؛ مثل الظعن أو طيف الخيال التي لا تزال تُحدِث نفس التأثير النفسي المقصود، دون أن يستخدم بالضرورة صور الأطلال أو الخراب التي قد تثير انزعاج

---

= مطلع القصيدة ككل، بما في ذلك موضوعاتها الفرعية المختلفة، في حين يستخدمه آخرون للإشارة إلى موضوعٍ فرعيّ واحد محدد. يبدو أن ابن رشيق والقرطاجني يشيران بالنسيب هنا إلى موضوع الحب بالتحديد. يفسر جون سيبولد استخدام ابن قتيبة «للنسيب» للإشارة إلى الأبيات التي تتبع مشهد الأطلال، والتي تتضمن نوعًا من التفكّر أو التأمّل من جانب الشاعر. لمزيد من المعلومات حول العلاقة بين الأجزاء المختلفة للقصيدة، أنظر: فان خيلدر، «ما وراء الأبيات: النقاد العرب الكلاسيكيون حول تماسك القصيدة ووحدتها (ليدن: إي جي بريل، ١٩٨٢). ويتناول فان خيلدر على وجه التحديد مسألة علاقة النسيب بالهجاء في كتابه «تضارب الأنواع: النسيب والهجاء»، مجلة الأدب العربي ١ ,٢١ (مارس ١٩٩٠): ١٤-٢٥. ومع ذلك، فإن ما يراه تصادمًا وتناقضًا قد يُفهم في الواقع على أنه تحالف وتعاون بين الأمزجة الشعرية، من أجل خدمة أغراض الشاعر بشكل أفضل. أنظر: مناقشة نسيب ابن الرومي ص. ٢٢٣.

(١) ابن طباطبا، عيار الشعر، ١٤٣.

الممدوح. لكن على الرغم من اهتمام ابن طباطبا، كابن قتيبة، بالطريقة التي يُستقبل بها المقطع الافتتاحي، إلا أنه يُقر بأن الأقسام الطلليّة مخاطبة ذاتيةٌ تخصّ الشاعر نفسه أولًا وقبل كل شيء. وكأنّ الشاعر يأخذ لحظة ليخاطب نفسه قبل أن يتوجه إلى الخارج لأداء الأقسام المتبقّية من القصيدة.

ما يهمّني في هذا السياق هو تأمّل الشعراء العبّاسيين في وظيفة المقدمة الطلليّة في شعرهم، ليس في تأثيرها على المُستمعين (الممدوحين)، بل في تأثيرها على الشعراء أنفسهم وأهميتها بالنسبة إليم. لـمَ يتعيّن على القصيدة أن تبدأ بمُقدّمةٍ طلليّة؟ أجاب الكثير منهم عن هذا السؤال في مطالع قصائدهم قبل أن يتطرّق النقاد المعاصرون له في ضوء نظريات الشعر أو علم النفس، بوقت طويل. تكشف لنا مطالع القصائد العباسية تأملات الشعراء العباسيين من أمثال أبي نواس، وأبي تمام، والمتنبي في تقليد المُقدّمة الطلليّة. إذ تباحثوا موتيفات الفقد والأطلال والذاكرة تباحثًا دقيقًا، وتلاعبوا بها بطريقةٍ توضح وظيفتها في القصيدة التقليدية. تباحث الشعراء الموتيفات الطللية وجرّبوا بها، فاستبدلوا الموتيفات الشائعة بأخرى أقل شيوعًا يمكنها تأدية الغرض الشعري ذاته. تُعدّ هذه المقاربة التفسيرية للتقليد الشعري الجاهلي سمة من سمات العصر العباسي.

ولهـذا، فالقصيـدة العباسـية كانـت تمثل إلـى حدٍّ كبيـر تأملاً في القصيدة الجاهلية ونقداً لها. فلم تنبثق عنها وحسب، بل شرحتها وجرّدتهـا، وقدّمـت للجمهـور محتواهـا النفسـي والمفاهيمـي. وعلى حد تعبير سـوزان سـتتكيفيتش، فقد «كان شـعر البديع من العصر العباسـي في حقيقته ميتاشـعرياً، تمثلت وظيفته في تفسير التقليـد الشـفهي الجاهلـي القديـم للمتعلميـن الحضرييـن فـي الخلافـة العباسـية»[1]. كانـت عمليـة المراجعـة والتفسـير هـذه مدفوعـة بمـا أدعـوه مُقاربـةً «ميتاشـعريّة» مـن جانـب الشـعراء العباسيين. فلم يكتبوا الشعر من داخل التراث الشعري تماماً، بل حاولوا الخروج عنه للتأمّل فيه وتغييره. هذه هي السّمة «التأويلية» والتشـكيكية التي نجدها في المطالع العبّاسـية، وأصفها بالواعية والمدروسة، وبالتالي المعبرة عن موقفٍ ميتاشِعريّ. ومن خلال القراءة المُتمعّنة للمطالع العباسية ، أهدف إلى استكشاف ما فيها مـن وعـي بالتـراث وفهـم عميـق لـه. يتمثل هـذا فـي مفاوضات ديناميكيـة وتلاعـب بالموتيفـات والصّـور. وعلـى الرغـم من أن عمليّـة المراجعـة والتفسـير هـذه لـم تكن ميتاشـعريّة علـى نحوٍ مباشـر، إلا أنها ظلت مدفوعة بما قد أسـميه الوعي الميتاشـعري بالشّكل.

---

(١) . سـوزان سـتيتكيفيتش، أبـو تمـام وشـعرية العصـر العباسـي (ليـدن: إي.ج. بريل، ١٩٩١)، ١٠٦.

حتى الآن وصفنا المطلع الطللي بأنه مفتاحٌ أو بابٌ لعالم القصيدة، علامة على النّوع، قوة شعرية محفزة. هذا يعني أنّ المطلع يُحدد مرجعيّة القصيدة، وهو ما يُميّزها كنوعٍ أدبي، ويوّجه طريقة استقبال القارئ للصّور والموتيفات. فتصبح للكلمات ذاتها دلالات مميزة لا وجود لها إلا في عالم المُقدّمة الطلليّة. وهكذا يُصنّف المعنى على نحوٍ دقيق وصارم. وكما يقول كونتي:

> النوع الأدبي دعوة إلى شكل محدد، ينصاع على أساسها الخطاب أو الكلام لهذا الشكل ويُبنى على أساسه. فيكون النص بذلك قد ضحّى بلا نهائيّة الخطاب الغامضة والخارجة عن السيطرة، وكسب في مقابل لغةً وقارئاً[1].

وكما يُوضّح ياروسلاف ستيتكيفيتش في مقالته «نحو مُعجمٍ رثائيّ عربي»، ليست الأشياء المعروضة في مشهد الأطلال وحدها ما يحمل أهميةً خاصّة. إنّ الكلمات ذاتها (العلامات) هي ما يكتسب القُدرة على إثارة معانٍ ومرجعيّات مُحدّدة. ويكون الشاعر وجمهوره واعيين بهذا المجال المرجعي المميز

---

(١) جيان بياجيو كونتي، «حب بلا مرثيّة: ريميديا أموريس ومنطق النوع الأدبي»، Poetics Today، ٣, ١٠ (خريف ١٩٨٩): ٤٢.

الذي يتواصلان من خلاله. يقول كونتي: «إن النوع الأدبي هو ما يوحي بمعنىً عالمي، ويُخصّص الدلالات للمكونات المُختلفة، وينظمها من حيث النمط. وفي الممارسة العمليّة، فإنّه يُقدّم نفسه كمجالٍ مرجعي، يمكن من خلاله للمخاطب التعرّف (من خلال المُقارنات والتناقضات) على خصوصيّة النصّ»[١].

بيد أنّ هناك مرحلة في تطور القصيدة العربية جرى فيها تحدي أعراف المطلع الطلليّ الصّارمة. فمع ابتعاد القصيدة شيئًا فشيئًا عن المشهد البدوي الأصلي نحو المشهد الحضري في الخلافة العباسية، خضع مجالها المرجعي لعملية تعديل تدريجية. فبات يُنظر إلى الموتيفات الطلليّة التقليدية «بوعيٍ متزايدٍ على أنها عادة غريبةٌ نوعًا ما[٢]». لم يعد الشعراء العباسيون يقبلون الموتيفات الطلليّة ببساطة على أنها تقاليد جامدة ومُثبَتة،

---

(١) المرجع نفسه، ٤٤٢.

(٢) في هذا السياق، يذكر فان خيلدر تفسرين أو مسوغين صالحين للنسيب في العصر العباسي: «النسيب شكل من أشكال كسب النوايا الحسنة captatio benevolentiae بالنسبة إلى الجمهور، والنسيب نوعٌ من المُحفّز أو المُسهّل بالنسبة إلى الشاعر». ويضيف إلى ذلك حقيقةً أن الشعراء بدؤوا القصيدة بالنسيب، لأن هذا هو الأمر الذي يُفترض بهم فعله، لأن هذا ما كان يُفعل منذ قرون». فان خيلدر، «تصادم الأنواع»، ٢٠.

بـل سـعوا بـدلًا من ذلـك إلى فـكّ رموزهـا وشـرحها، وإعطائها معانيَ ودلالاتٍ جديدة، في جُهدٍ يصفه ياروسلاف ستيتكيفيتش بأنه «قلق جديد يهدف إلى إسقاط الأساطير»[١].

بـدأت هـذه العملية فـي العصر العباسـي مع الشـعراء الذين عُرفـوا فيمـا بعد بشـعراء البديع، ومنهم بشـار بن بُـرد وأبو نواس وأبو تمام ومسـلم بن الوليد. خضعـت موتيفات القصيدة لتحولٍ كبيـر علـى أيـدي هـؤلاء الشـعراء، وأصبحـت محور النقاشـات المسـتمرة. قُدّمـت افتتاحيّـاتٌ جديـدة لتحـلّ محـل الموتيفـات الطلليّة التقليدية. ويُمكننا تتبّع هذه الثورية في مطالع قصائد ثلاثة من الشُّعراء العباسيين المُمثلين لتلك العملية. إنها ثورةٌ بدأت بما يصفـه النقـاد العـرب الكلاسـيكيون بـ «رفـض» أبـي نـواس للأطلال[٢](وهـذا وصـف سـاذج ومختـزل لمسـاهمة أبي نواس

(١) ياروسلاف ستيتكيفيتش، «نحو معجم رثائي عربي»، ١٠٩.

(٢) «اعتبـر النقـاد العـرب أبا نـواس ممثـلاً لمدرسـة الشـعراء المحدثين، وحده بشـار بن برد -تقريبًا- من كان يمكنه منافسـته، وعلى الرغم من اسـتمرار أبي نواس في استخدام الشـكل الكلاسيكي بصورة عامة في ما كتبه من قصائد مدح، إلا أن الأشـكال القديمة وبالأخص النسـيب، كانت هدفًا لسخريته. فبدلًا من أطلال الحبيبة، يبكي أبو نواس وينوح على الرفقة الطيبة التي اختفت وتبعثرت في الأرجاء». إي. فاغنر، «أبو نواس الحسـن بن هاني الحكمي» موسـوعة الإسلام، الطبعة الثانية.=

المهمـة). تبع هذا تجريد للموتيف والتأمل فيه على يد أبي تمَّام، الذي مهَّد الطريق لتحولٍ أكثر شمولًا للنسيب في شعر المتنبي.

## ٢. أبو نواس: العبث بموتيف الأطلال

يشـير النقّـاد والباحثـون إلى تغيّـر جذري فـي الموقف تجاه الموتيفـات الطلليّـة عند أبي نواس. فقد اعتُبر موقفه الثوري تجاه المقدمة الطلليّة للقصيدة التقليدية أكثر من مجردِ أسلوبٍ شعري إذ يرى كثيرون في هجومه على الأطلال على نحوٍ خاصّ اعتداءً ثقافيًّا وسياسـيًّا على كلّ ما هو عربي وإسـلامي. يقرن طه حسـين فـي كتابـه «حديـث الأربعاء» رفض أبـي نواس موتيـف الأطلال التقليدي بالحركة الشعوبية، ويرى أن أبا نواس

«يذم القديم، لا لأنه قديم، بل لأنه قديم ولأنه عربي ويمدح الحديث، لا لأنه حديث، بل لأنه حديث ولأنه فارسـي؛ فهو إذن مذهب تفضيل الفرس على العرب، مذهب الشعوبية المشهور»[(١)].

---

=Http://Referenceworks.brillonline.com/entries/encyclopaedia-of-islam-2/abu-nuwas-SIM_0241

أنظر أيضًا: حسين عطوان، مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الأول (القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٤)، ٩٩-١١٦.

(١) طه حسـين، حديث الأربعاء، مجلدان. (بيروت، دار الكتاب اللبناني، ١٩٧٤)، ١:٩٠.

وسـواء اتفقنـا مع طه حسـين أو لا، فمن المهـم الاعتراف بأهميّة ادّعائِه، لا سـيما في العلاقة الأساسـية التي يشـير إليها بين موتيفة الأطـلال والهويّـة العربيّـة. فالمقدمة الطللية بشـكلٍ عام وموتيفة الأطـلال علـى وجـه التحديد تمثيـل لمعنـى أن تكـون عربيًّا. إن رفـض موتيفة الأطلال رفـض للتراث العربي كامـلاً، وهذا يؤكد علـى قـوة الموتيفات الرمزية العميقة التي تمتد إلى أبعد من عالـم الفن والشّعر لتصبح علامة ثابتة على الهويّة[1].

وبالمثـل، يُصـرح حسـين عطـوان بـأنّ الهدف من ثـورة أبي نـواس علـى فكـرة الأطـلال هو الدعـوة إلـى الصـدق الفني، في محاولـة للتوفيق بين التقليد الشـعري والظـروف الجديدة للحياة فـي العصـر العباسـي[2]. ويمضـي عطوان فـي القول إنّـه لـم يكن بمقدور أبي نوّاس التعبير عن هذه الرسـالة الشعرية غير التقليدية

---

(١) مـع ذلـك، لا يتفـق جميـع الباحثيـن علـى أن موقـف أبي نـواس بيان سياسي. يقول فاغنر: «كثيراً ما نجده يشير إلى أبطال التاريخ الفارسي، لكـن ذكـر العـرب القدامى موجود كذلك، ما يؤكـد على أن هذا الأمر لا يتمتـع بأهميـة خاصة، ومن ثمّ فلا يمكننا تسـمية أبي نواس بشـاعر الشـعوبيّة. إن عمله يعكس الخلفية الثقافية للعصر العباسـي فحسـب، حيث ازداد تأثير العنصر الفارسي فيها على نحوٍ تدريجيّ. فاغنر، «أبو نواس الحسن بن هاني الحكمي». موسوعة الإسلام، الطبعة الثانية.

(٢) عطوان، مقدّمة القصيدة، ١١٣.

في قصائده في المدح (أو الهجاء)؛ لأنها كانت قصائد رسمية احتفالية قُدِّمت إلى ممدوحين توقعوا شكلًا تقليديًا محددًا. قد يكون الانحراف عن التقاليد والأعراف في قصائد المديح محفوفًا بالمخاطر، مما يعرض للخطر ليس المكافأة التي كان الشاعر يأملها فقط، بل حياته في بعض الأحيان. فعلى الرغم من هجومه الشهير على الأطلال، يفتتح أبو نواس نحو عشرين قصيدة مدح أو هجاء في ديوانه بالمشهد التقليدي لآثار المساكن وأطلالها[1]. بيد أنّه ، وعلى حد تعبير عطوان، وجد في الغزليات والخمريّات القصيرة مُتنفّسًا حرًّا إلى حدٍّ ما لآرائِه «الطليعيّة»، داعيًا إلى مطالع جديدة مستوحاةٍ من واقع الحياة في العصر العباسي. وبحسب عطوان، كان أبو نواس كان يلعب في حضرة الممدوحين دور شاعر البلاط كما تُمليه تقاليد المدح العريقة، وكما اتُّفِق عليه وفقًا لتوقّعات الممدوحين. إلا أنّ موضوع الصدق الشعري الذي يبدو عطوان مُصِرًّا عليه هنا يبدو غير ذي صلة. إن الفرق بين صوت الشاعر في قصائد المديح الاحتفاليّة وبين صوته في الغزليات المرحة القصيرة يرجع إلى الاختلاف في الشّكل نفسه. تتيح القطع الأقصر والأقل رسميّةً (كالغزليات والإخوانيات) مساحةً أكبر للاستكشاف والتجريب، بغض النظر

(١) المرجع نفسه، ١٢٩.

عـن صدقهـا أو عدمـه. وبغـض النظـر عـن التكهنـات السياسـية والثقافية المحيطة بأبي نواس، فإنه ما يزال أحد الشعراء الرئيسيين الذين تأملوا في المقدمة الافتتاحيّة الطلليّة، وبدؤوا في التسـاؤل عنها باعتبارها تقليدًا شعريًّا. وحتى عندما افتتح قصائده بموتيفات تقليديـة، كانـت مقاربته لها جديدة. على سـبيل المثال: في مطلع قصيـدة مـدح وجّهها للفضـل بن الربيـع، يقدّم أبو نـواس موتيفة الأطلال التقليدية ولكن بمقاربة جديدة.

لِمَـن دِمَـنٌ تَـزدادُ حُسـنَ رُسـومِ ... عَلى طولِ ما أَقوَت وَطيبِ نَسيمِ

تَجافـى البِلـى عَنهُـنَّ حَتّـى كَأَنَّما ... لَبِسـنَ عَلـى الإِقـواءِ ثَـوبَ نَعيمِ

وَما زالَ مَدلولاً عَلى الرَبعِ عاشِقٌ ... حَسـيرُ لُبانـاتٍ طَليـحُ هُمـومِ

يَرى الناسَ أَعباءً عَلى جَفنِ عَينِهِ ... وَلَـو حَـلَّ فـي داري أَخٍ وَحَميـمِ

فَـوَدَّ بِجَدعِ الأَنفِ لَـو أَنَّ ظَهرَها ... مِنَ النـاسِ أَعرى مِن سَـراةِ أَديمِ

أَلا حَبَّـذا عَيـشُ الرَجـاءِ وَرَجعَةٌ ... إِلى دُفِّ مِقلاقِ الوَضينِ سَعومِ[1]

إنّ مشهد الأطلال المهجورة -والتي تُصوّر تقليديًّا بالقاحلة والدارسـة-، يصوّرهـا أبـو نـواس هنـا على أنهـا غضّـة وحيويّة، بمنأىً عن الخراب، نسـيمها طيّـب وآثارها أنيقةٌ وجميلة. تجافى البلى عنها، فازدادت حسـنا وجمالا (تزداد حُسـن رسومِ). وكأنّ

(١) الحسن بن هاني أبو نواس، ديوان أبي نواس، تحرير: أحمد عبد لمجيد الغزالي (بيروت: دار الكتاب العربي، ١٩٨٠)، ٤٤٧.

الزمن عاجزٌ في مشهد الأطلال هذا. فعلى الرغم من طول الهجر الذي طالها، فإنها تبدو في حالةٍ نقية مثالية، مُزدانةً برداء من الجنة (ثوب نعيم). وفي هذ المشهد، العاشق البائس لا يتجول بلا هدف بحثًا عن آثار بالية، وإنّما يهتدي بسهولة إلى الموقع. بطريقةٍ ما، يعكس أبو نواس روح الفكرة التقليدية، ويكشف أن مشهد الأطلال ليس مجرد مشهد خراب، بل هو أهم من ذلك: تذكّر مثالي للماضي. فالمُحبّ في هذا المشهد يفضّل العزلة والوحدة التي توفّرها المساكن المهجورة. لأنها ملجأ يحميه من أحكام الآخرين عليه. فهو مهموم ومُثقَل حتى في صُحبة أقرب رفاقه (كما نرى في البيت الرابع)، ولا يجد العزاء إلا في الإطلال (كما في البيتين الخامس والسادس) التي تصبح ملاذًا، ما يسمح في النهاية بالانتقال إلى رحلة التحرّر؛ رحلة الصحراء ورحلة القصيدة نفسها التي تحرّره من أعبائه.

على الرغم من افتتاحه العديد من قصائده في المدح أو الهجاء بمشهد الأطلال، فإن أكثر ما اشتهر به أبو نواس كان موقفه المعارض للأطلال. وصف بعض النقاد[1] الذين اتبعوا خطى طه حسين، موقف أبي نواس تجاه الأطلال وصفًا ساذجًا بأنه موقف رافض أو نافٍ لها تمامًا، ففشلوا في رؤية مساهمته

(١) أنظر: عطوان، ١١٢.

النقديّـة الهامة. من خلال ما يظهر بأنه رفض أو هجوم، يلفت أبو نـواس الانتبـاه إلى موتيف الطلل، ويؤكد على صعوبة الاسـتغناء عنـه. لهذا السـبب، أقتـرح اسـتخدام مصطلح «الرفـض الزائف» لوصـف موقـف أبـي نـوّاس مـن الموتيفـات التقليديـة، وخاصة الأطلال. من خلال هذا الرفض الزائف والمحاكاة الهزليّة، يقدّم أبو نواس تأملاته النقدية حول التقاليد الشعرية ويقترح بدائل لها. في المطلع الآتي، يضع أبو نواس مشـهد الديار النموذجي مقابل ما يراه أكثر ملاءمة لسياقه الحضريّ: موتيفة الخمر.

| | |
|---|---|
| عـاجَ الشَـقِيُّ عَلـى دارٍ يُسـائِلُها | وَعُـدتُ أَسـأَلُ عَن خَمّـارَةِ البَلَدِ |
| لا يُرقِئُ اللَّهُ عَينَي مَن بَكى حَجَراً | وَلا شَفى وَجدَ مَن يَصبو إِلى وَتَدِ |
| قالوا ذَكَرتَ دِيارَ الحَيِّ مِن أَسَـدٍ | لا دَرَّ دَرُّكَ قُـل لـي مَـن بَنو أَسَـدِ |
| وَمَـن تَميمٌ وَمَن قَيـسٌ وَإِخوَتُهُـم | لَيـسَ الأَعاريبُ عِندَ اللهِ مِن أَحَدِ |
| دَع ذا عَدِمتُـكَ وَاشـرَبها مُعَتَّقَـةً | صَفراءَ تُعنِقُ بَينَ المـاءِ وَالزَبَدِ[1] |

يسخر أبو نوّاس هنا من تقليد مساءلة الأطلال ورثاء القبائل الرّاحلـة. ومـن الواضح كيف يمكـن فهم هذه الأبيـات على أنها موقـف شـعوبيّ. فعبارة «ليس الأعاريبُ عنـد الله من أحدِ» عبارة قاسـية، تحمـل دلالاتٍ سياسـية واضحة. ولكن يُمكـن أن تفهم علـى أنهـا موقـف شـعريّ كذلـك. فالمقارنـة هنا هـي بين عرب

(١) أبو نواس، الديوان، ٤٦.

الصحراء وطرقهم، وخاصة التقاليد الشعرية؛ المستوحاة من المشهد البدوي من جهة، والعرب الحضريين المتعلمين وطرائقهم الجديدة من جهة أخرى. وهكذا يمكن فهم التعارض على أنه قائم بين الأعاريب (البدو، أهل الصحراء) وبين الحضر (أهل المدن)، وليس بالضرورة بين العرب وغير العرب. وهكذا أصبح الخمر علامةً على الثقافة مقابل السّذاجة، ،على التمدن مقابل الفظاظة، وصار دليلا على أسلوب الحياة الحضرية، عوضًا عن الطرائق البدويّة. يتضح هذا في الأبيات الآتية التي تؤكد تأكيدًا أكبر على موقف أبي نواس النقدي تجاه طرائق البدو لصالح أسلوب الحياة الحضري والتعبير الشعري الأكثر ملاءمة لها.

دَعِ الأَطلالَ تَسفيها الجَنوبُ وَتُبلي عَهدَ جِدَّتِها الخُطوبُ
وَلا تَأخُذ عَنِ الأَعرابِ لَهواً وَلا عَيشاً فَعَيشُهُم جَديبُ
دَعِ الأَلبانَ يَشرَبُها رِجالٌ رَقيقُ العَيشِ بَينَهُمُ غَريبُ
إِذا رابَ الحَليبُ فَبُل عَلَيهِ وَلا تُحرَج فَما في ذاكَ حوبُ
فَأَطيَبُ مِنهُ صافِيَةٌ شَمولٌ يَطوفُ بِكَأسِها ساقٍ أَديبُ[1]

هذا أكثر من مجرد سخرية من الأعراف البدويّة التقليديّة، هذا ازدراءٌ شديد. فكأن أبا نواس مُدركٌ للجهد الذي يتعيّن عليه

(١) المرجع نفسه، ١١.

بذلـه مـن أجـل إقنـاع جمهـوره بجـواز اسـتخدام موتيـف الخمر كمدخل أو افتتاحية للقصيدة. إنه يفعل ذلك من خلال الاستهزاء بالموتيـف التقليـدي ومقاومتـه. وبفعله هذا، نجد اعترافًا راسـخًا بالقوة المؤثّرة والمحفّزة لهذا الموتيف. لقد وصل وصفه الساخر للحيـاة الصحراويـة البدائيـة القاحلة إلـى ذروته مع ذكـره للألبان (شـراب الرجـال البدوييـن). إنه يدنس عن عمـد موتيفة الأطلال البدويـة (في البيت الخامس)، الأمـر الذي لا يؤدّي إلا إلى إثبات إدراكه لمكانتها التي تكاد تكون مُقدّسة في التراث. إن المشروب النقي والراقي في المشـهد الحضـري الجديد هو الخمر. يوصف الساقي بأنّه «أديب»، ما يجلب إلى الذهن العديد من دلالات هذه الكلمـة (التعليـم، والآداب العامة، والثقافـة، والتهذيب، وما إلى ذلـك). لا تصبـح الصفاقـة التـي يتنـاول بها أبـو نـواس الموتيف التقليدي للقصيدة طريقة لرفض الفكرة التقليدية أو حذفها تمامًا، ولكنهـا طريقـة يتـم من خلالها فحـص هذه الموتيفـات عن كثب ونقدها نقدًا دقيقًا ولاذعًا. يستخدم ياسين نوراني مصطلح المثالية المغايرة (heterotopia) لوصف هذا النهج المعكوس أو التخريبي.

> تكمـن المثالية المغايرة في الخمرية في تمثيلها لفـردوس يتعـارض مع قيم المثاليـة المعياريّة ويهزأ بهـا. إن المثاليـة المغايـرة في الخمرية ليسـت بديلًا

عـن المعياريـة، بل هـي اشـتقاقٌ منها. ومـا فيها من إلغـاء وتعـدٍ وانتهـاك يحـدث في مسـتوى الخطاب والرمز[1].

فـي حـالات أخـرى، يلغـي أبـو نـواس الموتيفـات الطلليّـة التقليدية بتقديم ما يمكن أن نسـميه طللاً معكوسـاً. في مثل هذه الحـالات، تكـون عناصر الموتيـف الأصلي حاضـرةً، ولكن في شـكل نصيحـةٍ للشـعراء المعاصريـن، حول مـا ينبغـي تجنّبه في افتتـاح قصيـدة. في هـذه المطالع، يُكثـر أبو نواس من اسـتخدام الأمـر والنهـي حين يدعو إلى التخلي عن التقاليد، ويسـخر منها، ثم يقترح البدائل لها.

لا تَبكِ رَسماً بِجانِبِ السَنَدِ ... وَلا تَجُد بِالدُموعِ لِلجَرَدِ
وَلا تُـعَـرِّج عَلى مُعَطَّلَةٍ ... وَلا أَثـافٍ خَلَت وَلا وَتَـدِ
وَمِل إِلى مَجلِسٍ عَلى شَرَفٍ ... بِالكَرخِ[2] بَينَ الحَديقِ مُعتَمَدِ[3]

---

(١) ياسين نوراني، المثالية المغايرة والخمريّات في الثقافة الإسلامية المبكّرة»، المجلة الدولية لدراسات الشرق الأوسط ٣٦ (٢٠٠٤): ٣٤٦.

(٢) يصـف الأصفهانـي ليالـي اللهـو والغنـاء فـي بسـتان الكـرخ. أبو فرج الأصفهاني، كتاب الأغاني، تحقيق: سمير جابر، ٢٧ مجلد. (بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٩٢)، ٣: ٢٠٨.

(٣) أبو نواس، الديوان، ١٧٢.

ومـرةً أخـرى يقابـل بين البدائـي والمتحضر. فتقـف حدائق الكـرخ المورقـة في تناقـض صارخ مع مشـهد الديـار المهجورة الجرداء، والمشـار إليهـا هنا بالجرد (البريـة) والمُعطّلة (الأرض القاحلة) في البيتين الأول والثاني. تُسـتخدم صفة «مُعطّلة»، التي تعنـي حرفيًّـا باليـة أو غيـر فعّالـة، لوصـف المشـاهد الصحراوية المقفـرة. اختيـار الكلمات هنا أمر مهم للغاية؛ فمن السـهل علينا فهم دلالة «مُعطّلة» الميتاشعرية. وكأن أبا نواس يقول: لا تسهب في الحديث عن هذا التقليد الشعري الذي عفا عليه الزمن والذي أصبح حرفيًّا خارج الخدمة. فهو عديم الفائدة في البيئة الحضرية الجديدة.

يفضّل أبو نواس مشـهد حديقة الكرخ الحضرية والموتيفات المُناسـبة لوصفهـا، ولا سـيما موتيـف الخمـر. فينصـح مخاطبيه بالتوجّـه إلـى الحدائق المرتفعة فـي المدينة، والابتعـاد عن الآثار المهجـورة الباليـة. وتتأكـد مقابلة المشـاهد البدوية مع المشـاهد الحضريـة أكثـر مـن خلال المقابلة بيـن جانب السـند (القمة) من جهة وشرف (أو مرتفعات) الكرخ من جهة أخرى. تُصبح جغرافية التضاريـس رمزيّـة لما هـو مُتفوّقٌ ثقافيًّا وشـعريًّا. يقع نمط الحياة البـدوي وتقاليدها في مكانٍ منخفض في الصحراء المفتوحة، في حين تقع البيئة الحضرية الجديدة على مُرتفعات الكرخ.

لكن على الرغم من دعوته الواضحة للتخلي عن موتيف الأطلال، لم يكن أبو نواس قادراً على الهرب منه. فنجده يتلاعب به دون أن يتمكّن من تقديم إطارٍ مرجعيّ بديلٍ عنه.

> إنّه لا يرى إلا ما هو مثير السخرية في غنائية الشاعر القديم. ولكن عدم قدرته على نسيان القالب القديم وعودته إليه ساخراً ومشوهاً في مطالع قصائده، يؤكدان على الفراغ الشكلي، الذي يقع فيه الشاعر لا محالة، لحظةَ تخليه عن الموضوع التقليدي.[1]

وهكذا، فإن رفضه لا يعمل إلا في مستوى سطحي، حيث تستبدلُ الأسماء بأسماءٍ أخرى. وبدلًا من الوقوف والبكاء، فإنّ الشاعر لا يقف ولا يبكي، لكنه يظلّ غيرَ قادرٍ على تجاوز روح المقدمة الطلليّة. يؤدي هذا الرفض الزائف في بعض الأحيان إلى عكس موتيف الأطلال الأصلي، وفي أحيانٍ أخرى إلى مراجعته وإعادة اكتشافه.

ابخَلْ عَلى الدارِ بِتَكليمِ     فَما لَدَيها رَجعُ تَسليمِ
وَالعَن غُرابَ البَينِ بغضاً لَهُ     فَإِنَّهُ داعِيَةُ الشومِ

(١) ياروسلاف ستيتكيفيتش، «صبا نجد»، ٥٧ – ٥٨.

وَعُجْ إلى النَرجِسِ عَن عوسَجٍ وَالآسِ عَن شيحٍ وَقَيصومِ
وَاغدُ إِلى الخَمرِ بِإِبّانِها لا تَمتَنِع عَنها لِتَحريمِ[١]

يرفض أبو نواس الطلل، موتيف القصيدة «النبوئي»، لكنّه يجد نفسه مضطرًّا إلى العودة إليه، حتى وإن كان لمجرد الاستهزاء به. فيجد نفسه في حالة متناقضة حيث أنّ الشيء الذي يرفضه هو نفسه الوسيلة التي يعبّر بها عن رفضه. فثورته على الطلل تكمن في قلب الطلل أو محاكاته محاكاة ساخرة. أما لغته ومرجعيته فمتجذرتان في الموتيف الأصلي الذي يرفضه

قُل لِمَن يَبكي عَلى رَسمٍ دَرَسْ واقِفاً ما ضَرَّ لَو كانَ جَلَسْ
أَترُكِ الرَبعَ وَسَلمى جانِباً وَاصطَبِح كَرخِيَّةً مِثلَ القَبَسْ[٢]

ومع ذلك، ساعد أبو نواس في تمهيد الطريق لموقف نقدي جديد في نظرته إلى قصيدة كهيكلٍ ثابت. ومن المفارقات أن رفضه الوهمي للمقدمة الطلليّة يبرز أهمية موتيفاتها المتجذرة. تُظهر افتتاحيات الأطلال المعكوسة في شعر أبي نواس صعوبة الاستغناء عن الموتيف. إلا أنه ينجح في النظر إلى الموتيفات التقليدية نظرة جديدة والإشارة إلى ضرورة تغيير دورها في البيئة

(١) أبو نواس، الديوان، ١٥٥.
(٢) المرجع نفسه، ١٣٤.

العباسـية الحضريـة الجديدة[1]. وأقرب ما توصـل إليه لتنفيذ هذا التغيير فعليًّا هو استبدال تلك الموتيفات بأخرى، لا سيما موتيف الخمر.

لـم يكـن أبو نواس يقـدّم الخمـرة للمرة الأولـى، لكنّه وجد وظيفـة شـعرية جديـدة لهـا، والأهم من ذلـك أنه علّـق على هذه العمليّة تعليقًا نقديًّا. وهذا لم يكن ليحدث لولا تمعّنه النقدي في هيـكل القصيدة الأصلي، ووظائف موتيفي الأطلال والخمرة في الشـعر قبله. يقدم أبو نواس الخمرة على أنها «الموتيف النبوئي» الجديد، فيلعب الشراب والحانة نفس الدور الذي تلعبه الأطلال المقفـرة وذكـرى الحبيب. ومن هـذا المنطلق، تكـون افتتاحيّات الخمر بمثابة شـرح للموتيف التقليدي وتأمّلٍ فيه، إذ يتضح أنّهما متكافئـان بطريقـةٍ ما، ويمكن للواحد منهمـا أن يحلّ محلّ الآخر في إثارة المشاعر وفتح أبواب القصيدة.

أسّـس تلاعـب أبو نـواس بالموتيـف الرثائي لمُراجعـةٍ أكثر

---

(١) فـي مناقشـتها لتجريـد أبي تمـام للموتيفـات المادية للقصيـدة، تقترح سـوزان ستتكفيتش أنّه ينبغي أن تُفهم دعوة أبي نواس إلى التخلي عن الديار المهجورة كدعوة لإعادة إحياء التقاليد الشعرية القديمة، وليس للتخلي عنها. سـوزان سـتتكفيتش، أبو تمام وشـعرية العصر العباسـي (ليدن: إي.ج. بريل، ١٩٩١)، ١٢٣.

شمولًا لمطلع القصيدة، على يد أبي تمام الذي كان قادرًا على كشف سر هذا الموتيف الصامد، وبالأخصّ أهميته بالنسبة إلى الشعراء وهم يبحثون عن مدخلٍ إلى عالم القصيدة.

## ٣. مقدمات أبي تمام الطلليّة: التجريد والتغيير

تشير الأخبار إلى أن أبا تمام - الشاعر العبّاسي الكبير ومحور الجدل المستمر - نادراً ما كان يُلقِي شعره على جمهورٍ، بسبب خجله من تأتأة كانت به[١]. فكان يكلّف قارئًا بإلقاء قصائده على الممدوحين، في حين يقف هو مُستمعًا وراء ستار[٢]. سواء كان هذا الخبر صحيحًا أو لا، يظل بإمكاننا أن نجد فيه تعليقاً على موقف أبي تمّام تجاه التراث الشعري العربي. لأن الخبر

---

(١) يؤكد الصولي في كتابه «أخبار أبي تمام» مسألة تأتأته أو تمتمته، لكنه يؤكد أيضًا على أنه كان بليغًا وحسن الكلام. يذكر الصولي في قسم من كتابه بعنوان «صفة أبي تمام وأخبار أهله» أن أبا تمام «كانت فيه تمتمة يسيرة، وكان حلو الكلام فصيحًا، كأنّ لفظه لفظ الأعراب». أبو بكر محمد بن يحيى الصولي، أخبار أبي تمام، تحقيق: خليل محمود عساكر ومحمد عبده عزام ونظير الإسلام الهندي (بيروت: المكتب التجاري، بدون تاريخ)، ٢٥٩.

(٢) سعد إسماعيل شلبي، مقدمة القصيدة عند أبي تمام والمتنبي (القاهرة: مكتبة الغريب، ١٩٨٣)، ١٨.

يصوّر لنا وقوف أبي تمام موقف الشاعر والناقد المستمع في آنٍ واحد. ونجد هذا الدور المزدوج مُنعكسًا في الشعور المتزايد بالوعي في الكثير من شعر أبي تمام. حتى عندما لا يكون موضوعه الواضح هو الشعر، يخبرنا أبو تمَّام شيئاً عن التقاليد الشعرية العربية من خلال طريقته الاستثنائية في استخدامها. بعبارةٍ أخرى، استطاع أبو تمام أن يوجد لنفسه موقعًا داخل التراث الأدبي العربي من خلال مُختاراته الشهيرة، وخارج التراث من خلال شعره المثير للجدل.

أصرّ أبو تمّام على استخدام الأعراف التقليدية، وخاصّةً موتيف الأطلال الذي يزخر به ديوانه. بيد أنّ الأمر الذي ميّزه عن أسلافه وجعله هدفًا للهجوم كذلك، كان استخدامه الواعي لهذه الأعراف والتقاليد، الذي لم يقدّره كثيرون واعتبروه مُتكلّفًا ومصنوعًا وفاسدًا[1]. أخفق النقاد، كالآمدي مثلًا، في رؤية شعر

(١) «ولأن أبا تمام شديد التكلف، صاحب صنعة، ومستكره الألفاظ والمعاني، وشعره لا يشبه أشعار الأوائل ولا على طريقتهم؛ لما فيه من الاستعارات البعيدة، والمعاني المُولّدة»، أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق أحمد صقر، مجلدان، (القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٢)، ١: ٣. ويذكر الأصفهاني كذلك: «أول من أفسد الشعر مسلم بن الوليد، جاء بهذا الذي سماه الناس البديع، ثم جاء الطائي بعده فتفنّن فيه»، أبو الفرج =

البديع لأبي تمام كإعادة صياغة وتفسير للتقليد الكلاسيكي. لقد حاولوا الحكم على الشعر الجديد بمعايير القديم، دون أن يدركوا أن هذا الشعر الجديد كان من نواحٍ كثيرة تعليقًا على القديم وانعكاسًا له. تعتقد سوزان ستيتكيفيتش أن النقاد لو أدركوا هذا الموقف النقدي الانعكاسي للشعر الجديد، «فربّما كانوا سيدركون أنّ أي شاعر يقوم بمثل هذا المشروع من التفسير النقدي سيُنتج بالضّرورة شِعرًا واعياً بذاته، وتحليليًّا ومُتكلّفًا ومصنوعًا[1]». لو أنّ النقاد فهموا العلاقة النقدية التي تربط هذا الشعر الجديد بتقاليده، لكان من الممكن فهم العيوب التي وجدوها في الشعر الجديد على أنّها مزاياه.

في كتابها «أبو تمام وشعرية العصر العباسي»، تقدم سوزان ستتكيفيتش وجهات نظر مختلفة حول عمل أبي تمام، وتوضّح كيف فشل منتقدوه بشكلٍ عام في فهم البُعد النقديّ لشعره. وتخلص إلى أن صوره الغريبة والمعقدة التي وجدها النقاد قبيحة

---

= الأصفهاني، كتاب الأغاني، تحقيق: سمير جابر، ٢٧ مجلد. (بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٩٢)، ١٩:٣٦. وفي القسم الخاص بمعايب أبي تمام، حكي أن ابن الأعرابي قال، وقد أُنشد شعرًا لأبي تمام: «إن كان هذا شعرًا فما قالته العرب باطل»، الصولي، أخبار أبي تمام، ٢٤٤.

(١) سوزان ستيتكيفيتش، أبو تمام وشعريّة العصر العباسي، ٩٠.

وعديمة الذوق كانت في حقيقة الأمر شرحًا أو كشفًا لمعنى الموتيفات التقليدية[1]. ويتضح هذا في العديد من الأمثلة الشهيرة، التي يبدو أنّ أبا تمام يفكّكُ فيها رموز الموتيفات التقليدية، وبالأخص موتيف الديار المهجورة أو الأطلال. ومن الأمثلة التي نوقشت كثيرًا في هذا السياق، هذا المطلع الشهير والمثير للجدل:

لا أنتَ أنتَ ولا الديارُ ديارُ خفّ الهوى وتولّت الأوطارُ[2]

يُعدّ البيت في الواقع شرحًا للعلاقة النفسية بين الشاعر والمشهد التقليدي للأطلال. فهذه الديار التي يبكي خسارتها تمثّل في الحقيقة خسارة نفسية. لقد هُجِرت الديارُ وتدمّرت، لكن ما يؤسف له هو ضياع الذات السابقة وخرابها. تشرح سوزان ستيتكيفيتش أيضًا كيف أنّه يمكن قراءة هذا البيت باعتباره إشارة مجازيّة إلى «التغيير الذي طرأ على الشاعر العربي وشعره من صحراء الجاهلية إلى البلاط العبّاسي[3]». وهكذا، فالبيت لا يشرح فقط دور الديار المُقفِرة في القصيدة الأصلية باعتبارها

---

(١) المرجع نفسه، ٨٢.

(٢) حبيب بن أوس أبو تمام، ديوان أبي تمام، محيي الدين صبحي، (بيروت: دار صادر، ١٩٩٧)، ١: ٣٢١.

(٣) المرجع نفسه، ١: ٨٢.

استعارة مجازية لمواجهة الشاعر الزمن وتقلباته، بل يعلق أيضًا على تطوّر هذا الشكل التقليدي وموقعه في الشعر العبّاسي. لقد تغيّرت العواطف والرغبات، وتغيرت أيضًا الأذواق والرؤى الشعرية، ولذا يعاد تشكيل موتيف الأطلال وفقًا لذلك. يَظهر مثالٌ أقل اقتباسًا لاستخدام أبي تمام الميتاشعري والانعكاسي لموتيف الأطلال، في مطلع قصيدة مُهداة للحسن بن وهب:

لَيسَ الوُقوفُ بِكُفءِ شَوقِكَ فَانزِلِ ... تَبلُل غَليلاً بِالدُموعِ فَتُبلِلِ
فَلَعَلَّ عَبرَةَ ساعَةٍ أَذرَيتَها ... تَشفيكَ مِن إِربابِ وَجدٍ مُحوِلِ
وَلَقَد سَلَوتَ لَوَ اَنَّ داراً لَم تَلُح ... وَحَلُمتَ لَو أَنَّ الهَوى لَم يَجهَلِ
وَلَطالَما أَمسى فُؤادُكَ مَنزِلاً ... وَمَحَلَّةً لِظِباءِ ذاكَ المَنزِلِ[1]

يمكن قراءة الشطر الأول من المطلع على أنه بيان شعري موجه إلى الشاعر العباسي. لم يعد تقليد «الوقوف» كافيًا في حد ذاته، إنه بحاجة إلى مزيد من التفكيك للترميز النفسي والعاطفي. يُشير أبو تمّام بشكلٍ جميل إلى هذه النظرة المتعمقة لتقليد الوقوف على الديار بفعل الأمر «فانزِلِ»، كأنه يدعو جمهوره لإلقاء نظرة فاحصة على الوقوف وعلى الدار وما يميّزها ويجعلها مثيرة للاهتمام. يوضّح الشّطر الثاني من البيت الأول والبيت الثاني دور الأطلال العاطفي. إنها تعمل -من خلال أهمّيتها

---

(١) أبو تمام، ديوان ٢: ١٦-٧.

المجازية- كوسيط بين الشاعر الذي يقف في الوقت الحاضر، وبين مجموعة من التجارب السابقة التي تنهض للقائه في مشهد الآثار الدارسة. والديار هي تلك الإشارة التي تظهر للشاعر، فتبعثُ في ذِهنه الماضي وارتباطاته. لكن هذا لا يعني أنه لو لم تظهر الديار لما تذكّر الشاعر الماضي على الإطلاق، بل يعني أن التجربة السابقة لم تكن لتجد مسرحًا تتجسّد عليه. يوضّح البيت الرابع أن للمنازل المهجورة وظيفة استحضار الماضي مجازيًّا وإثارة العواطف المرتبطة به التي لولاها لظلّت غير متبلورةٍ في ذهن الشّاعر. يجد منزل الحبيب المجازي في قلب الشاعر ترجمة مادية في الديار المهجورة[1]. إذن -وكما يوضّح أبو تمام في هذه الافتتاحية- هكذا يعمل موتيف الأطلال في القصيدة الجاهلية. يصبح المشهد تجسيدًا ملموسًا لحالة الشاعر النفسية والعاطفية. ينبغي قراءة مثل هذه الأبيات في المطالع على أنها

---

(١) غالبًا ما نصادف تجاور المهجور والمأهول في المقدمات الطللية العباسية. تعد الديار المهجورة بمثابة انعكاسٍ مادّي للقلب المهجور، كما أن التحلل والتلاشي هما انعكاس لحالة الشاعر العاطفية. وقد عبّر أبو تمام عن هذا المعنى بوضوحٍ شديدٍ في الأبيات الافتتاحية التالية:

أَجَل أَيُّها الرَبعُ الَّذي خَفَّ آهِلُه ... لَقَد أَدرَكَت فيكَ النَوى ما تُحاوِلُه

وَقَفتُ وَأَحشائي مَنازِلُ لِلأَسى ... بِهِ وَهوَ قَفرٌ قَد تَعَفَّت مَنازِلُه

تصوّراتٌ شعريّة، تهدف إلى شرح الأسُس النفسية للصورة التقليدية. فهي تقدّم لنا المعنى المجرد الذي يكمن وراء الصور الملموسة لموقع المخيم المهجور، والأهم من ذلك أنّها تكشف لنا وللمستمعين العباسيين -وكلاهما جمهور بعيد عن مشهد الصحراء الأصلي- الوظيفة الشعرية لهذه الموتيفات.

من الواضح أن الطلل كان الموتيف الافتتاحي المُفضّل لدى أبي تمام. عندما نفحص جميع مطالع قصائده، نجد أمامنا شرحًا شاملًا للوظيفة الشعرية لذلك الموتيف. مع ذلك وعلى الرغم من أنّ المطالع الطللية هي الأكثر شيوعًا في ديوانه، إلا أن النقاد الكلاسيكيين لم يروا فيها سيراً على طرق الأولين، بل رأوا في مطالعه الطللية تحويلاً معيباً. إنّ إلقاء نظرة فاحصة على هذه المقدمات الطلليّة لا يكشف الكثير عن استحقاق أبي تمام كشاعر فحسب، بل يكشف أيضًا عن وعيه بهيكل القصيدة، وإمكانية إعادة تشكيلها وتحويلها. ما نراه عند أبي تمَّام هو تطوّرٌ في نقلة النسيب، الذي بدأ بشاعر مثل حسّان بن ثابت. يتحدث ياروسلاف ستيتكيفيتش عن تحرير الاستعارة في جهود حسان لإدخال موَضوعات ومرجعيات جديدة متعلقة بعصره في النسيب البدوي. والنتيجة هي جعل المحتوى للموتيف القديم «استعاريًّا».

> المهم والجديد في القصائد هو أن الشكل الشعري القديم لا يفقد شيئا من معناه في الوقت الذي يتحدّث فيه الشاعر عن أشياء مبتكرة تمامًا؛ لأنّ محتوى النسيب ولغته القديمين أصبحا في هذه المرحلة «شكلًا» من الاستعارات والرموز لأشياء قادمة[1].

يصبح النسيب العباسي في مجمله استعارة أو أداة شعرية، يشير بها الشاعر العباسي إلى المفهوم المجرد الذي يفهمه على أنّه معنى النسيب الأصلي. وبالتالي، فهي عملية تأويلات وتعليقات نقدية. وعلى الرّغم من أن بعض مقدمات أبي تمام الطلليّة تكشف عن رفض ظاهري لفكرة الأطلال، فإنّ «الرفض» هذا -وعلى غرار رفض أبي نواس- يؤدي إلى مستوى إضافيٍّ آخر من التجريد، وبالتالي إلى تحوّل في الموتيف. في القصيدة التاسعة من الديوان مثلًا، يتساءل أبو تمّام عن التغير في مشهد النسيب، وهو تغير جغرافي وشعريّ في آنٍ واحد. فتبدأ القصيدة بالأبيات الآتية:

أَيُّ مَرعى عينٍ وَوادي نَسيبِ ... لَحَبَتهُ الأَيّامُ في مَلحوبِ
مَلَكَتهُ الصَبا الوَلوعُ فَأَلفَتـ ... ـهُ قَعودَ البِلى وَسُؤرَ الخُطوبِ

---

(١) ياروسلاف ستيتكيفيتش، «صبا نجد»، ٦٠.

نَـدَّ عَنكَ العَزاءُ فيـهِ وَقادَ الـ ... دَمعَ مِـن مُقلَتَيكَ قَـودَ الجَنيبِ
صَحِبَـت وَجـدَكَ المَدامِـعُ فيهِ بِنَجيـعٍ بِعَبـرَةٍ مَصحـوبِ[1]

لقـد تغيـر مشـهد الديـار المهجـورة وطُمـس بسـبب الرياح الشـرقية المُحمّلةِ بالأمطار. غير أنّ اسـتخدام مفردة «نسيب» في البيـت الافتتاحـي يكشـف أنّ هـذا البيـت أكثـر من مجرّد مشـهدٍ تقليدي. يقف أبو تمّام على بقايا التقليد الشـعري نفسـه، متسائلًا عـن النفع الـذي يعود به، والوظيفـة التي ما يزال بمقـدوره القيام بها. تعترض مشـهدَ الأطلال التقليـدي صور الخصوبة التي تُقدّم بتقنية الاسترجاع الفني «فلاش باك» في البيت السابع.

وبِمـا قَـد أَراهُ رَيّـانَ مَكسُـو و المَغاني مِن كُلِّ حُسنٍ وَطيبِ
بِسَـقيمِ الجُفـونِ غَيـرِ سَـقيمٍ وَمُريبِ الأَلحـاظِ غَيرِ مُريبِ[2]

في هذا مشهد، لا يبكي الشاعر الأيّام الماضية التي ازدهرت فيهـا الديار فحسـب، بـل يدرك كذلـك قدرته على اسـتعادة تلك الأيـام فـي الذاكرة، والأهم من ذلك، في الشّـعر. لقـد تجرّد هذا المشـهد المتحـول، الـذي يترك المـرء دون عزاء، مـن الكثير من الأشياء التي باتت مفقودة الآن. بيد أنّ الشاعر ما يزال يراها بعين الذاكرة. هناك رواية أخرى لهذه الأبيات تسـتبدل عبارة «وبما قد

---

(١) أبو تمام، الديوان، ١: ١١٨.

(٢) المرجع نفسه، ١: ١١٨-١١٩.

أراه» في بداية البيت السابع بـعبارة «ربّما قد أراه» مما يؤكّد أكثر على المستوى الافتراضي الذي لا تـزال فيه المساكن خضراء ومورقة في عين العقل[1]. بناءً على هذا الاختلاف، سيكون معنى البيت على النحو الآتي:

ربما أراها [إن كانت لا تزال مأهولة]
غنية بالمنازل المُزيّنة بكل ما هو حلوٌ وجميل.

هـذه الروايـة تدعـم العبـارة المُستنبطة «إن كانـت لا تزال مأهولة». فالاستنتاج الذي توصّل إليه أبو تمام في هذه القصيدة ليس بالبساطة التي يبدو عليها. ليس رفضًا للأطلال بقدر ما هو إدراك لدورِهـا كعاملٍ شـعريٍّ مُحفّـزٍ. يسـتنتج قائلاً «لا أشـرك الأطـلال فـي لوعتـي ولا في نحيبي»، لأنـه يعرف أنّ مـا يتناوله موتيـف الأطـلال فـي الحقيقة ليس الآثـار نفسـها. لطالما وقف أجيـال من الشـعراء علـى الأطلال وسـاءلوها، ولـم يُجب على تسـاؤلاتهم أثر قطّ. ومع ذلك، ظلّوا يقفون ويتسـاءلون؛ لأن ما يُعالـج هنـا ليـس الآثـار نفسـها، بـل الصـوت الشـعري، وربمـا الذّات.

---

(١) الخطيـب التبريـزي، شـرح ديـوان أبـي تمـام، تحقيق راجي الأسـمر، (بيروت: دار الخطاب العربي، ٢٠٠٥)، ١: ٧٢.

فعليه السلام لا أشرك الأطـــ ــلال في لوعتي ولا في نحيبي
فسواء إجابتي غير داعٍ ودعائي بالقفر غير مُجيبِ[1]

يفهم التبريزي أن الضمير في «فعليهِ» يعود إلى الحبيب السقيم المذكور في البيت التاسع، وليس إلى المسكن. بالنسبة إليه، يرفض أبو تمّام الترحيب بالدار (كما نرى في الشطر الثاني)، بل يُحيّي الحبيب السقيم (الشاعر). في الحالتين، وسواء كان السلام على الحبيب أو على المسكن، يوضح أبو تمام في الشطر الثاني أنّه لن يُشارك الديار المهجورة حزنه أو شغفه. يبدو له سؤال الديار المهجورة عديم الجدوى، لا سيّما أنه، كالعديد من الشّعراء من قبله، اكتشف أنّه لا يُمكن توقع إجابة من الصم الخوالد. ومع ذلك، نجده -مثلما كان الحال مع الأجيال التي سبقته من الشعراء- يقف ويتساءل. وهناك مفارقةٌ في صميم هذا الموقف الذي يلتمس فيه الشاعر الإلهامَ أو الصوت الشعري من الحجارة الصّامتة. ونجد تلميحًا إلى إدراك طبيعة الوقوف على الأطلال المتناقضة في البيت الثاني عشر[2]. فبعد أن ذكر أن استنطاق الحجارة الصمّاء وانتظار إجابتها سواء، يضيف أبو تمام أن بمقدور الأضداد إثارة بعضها البعض.

---

(١) أبو تمام، ديوان، ١: ١١٩.

(٢) المرجع نفسه.

رب خفضٍ تحت السّرى وغناء    مـن عنـاء ونضرة من شـحوب

وهكـذا، فالصم الخوالد هذه قادرة على اسـتحضار الكلام، والصمت قادر على استدعاء الصوت.

ويتجلّى إدراك أبي تمام لـدور الطلـل الشـعري فـي مطلع القصيـدة الثالثة عشـرة مـن الديوان، وقد استشـهد الآمدي ببيتيها الأوّلين في موازنته. لكن وكما توضّح سوزان ستيتكيفيتش، فشل الآمـدي فـي فهمهـا على أنّهـا خيال شـعري، ورفضهـا باعتبارها مجرد مثل آخر على «فلسـفة أبي تمام الحسـنة»، أو على غموض شعره الذي «ليس على مذاهب الشعراء ولا طريقتهم[1]».

مِـن سَـجايا الطُلـولِ أَلّا تُجيبـا    فَصَـوابٌ مِـن مُقلَـةٍ أَن تَصوبـا

فَاسـأَلَنها واجعَـل بُـكاكَ جَوابًا    تَجِـدِ الشَـوقَ سـائِلاً وَمُجيبا[2]

هكذا يشـرح أبو تمـام لنا وللجمهور العباسـي دور الأطلال في اسـتحضار الصوت الشعري. ويذكر نفسه بأنّهُ على الرغم من أن الطلـول لن تجيب، فإنّها التي دفعته إلى طرح السـؤال وإيجاد الجـواب من خلال بكائـه الذي هو في الحقيقة القصيدة نفسـها.

---

(١) سـوزان سـتيتكيفيتش، أبو تمام وشـعرية العصـر العباسـي، ٨٣. أنظر أيضًا: الآمدي، الموازنة، ١: ٤٩٩.

(٢) أبو تمام، ديوان، ١: ١٣٢.

يوضّح أبو تمام في البيت الثالث فكرة الديار المهجورة كخيال شعري توضيحًا أكبر:

قَد عَهِدنا الرُسومَ وَهيَ عُكاظٌ      للصِبا تَزدَهيكَ حُسنًا وطيبا[1]

يذكر شارحو هذا البيت،كالتبريزي وعبد الحميد وغيرهما، أنّ عكاظ كان سُوقًا شهيرًا يجتمع فيه الشعراء ما قبل الإسلام، ويعلقون بأن الإشارة إليه إشارة إلى ازدحام الدّيار وازدهارها عندما كانت مأهولة. ولكن لا يمكننا التغاضي عن الأهمّية الكُبرى التي يُمثّلها عكاظ كمكانٍ لتجمّع الشعراء. فعلى الرغم من أن الفعل في البيت «قد عهدنا» يوحي بمعرفة الرسوم في حالةٍ مُختلفة، فإن استخدام الفعل «عهدنا» يفتح أمامنا أكثر من معنى. بالإضافة إلى معنى المعرفة السابقة أو الألفة، فعل «عهد» يحمل كذلك معنى التعود أو العادة على شيءٍ ما. بعبارةٍ أخرى، يمكن فهم البيت كما يأتي: لقد اعتدنا على أن تكون الرسومُ عُكاظًا أو موقعًا للشعر والإلهام. ويؤكد الشطر الثاني على هذا المعنى من خلال الفعل «تزدهيك»، والذي يعني: تغري بك أو تحثّك. يُقدّم تعليق عبد الحميد -»كذلك تستفزّك«- الاستفزاز كمِرادفٍ مُحتمل. وهكذا، تصبح الأطلال مساحة مادّية، والأهمّ من ذلك، مساحة نفسية تثير الإلهام.

---

(١) المرجع نفسه.

ويمضي أبو تمّام في وصف الظروف المعتادة للآثار (المعهودة) كما لو كان فهرسة لعناصر المقدمة الطللية التقليدية بشكلٍ عام. فيسلّط الضوء على التغيير والفقد؛ بقوله «وصعودًا من الهوى وصبوبا»، ووصفه مجيء وذهاب القبائل والأحبة في إشارته إلى الزائر والمزور.

أَكثر الأَرضِ زائِراً ومَزوراً  وصَعوداً مِنَ الهَوى وصَبوبا
وكِعاباً كَأَنَّما أَلبَستها  غَفَلاتُ الشَبابِ بُرداً قَشيبا[1]

يكشف أبو تمّام أنّ المهم في مطلع القصيدة هو الإدراك المأساوي لمرور الزمن والفقد الذي يلحقه. وهذا الإدراك هو ما يمكّن الشاعر من إيجاد صوت ولغة للتحدث عن خسارته. ونجد هذه الفكرة واضحة في البيت السادس من القصيدة:

بَيَّنَ البَينُ فَقدَها قَلَّما تَعـ  ـرِفُ فَقداً لِلشَمسِ حَتّى تَغيبا[2]

يعيدنا هذا إلى المفارقة المتأصلة في موقف التأمل في الماضي الذي وصفه أبو تمام في ما ورد سابقاً. يبدو أنه يشرح في القصيدتين مضمون المقدمة الطلليّة النفسي، وخاصّة تأثيرها على الشاعر وإدراكه لعواطفه ومشاعره. تكاد تنتهي المقدمة

---

(١) المرجع نفسه.

(٢) المرجع نفسه.

الطلليّـة دومًـا بـإدراكٍ للتناقـض كما يوضّـح أبو تمـام. ومن هذا الإدراك يصدحُ الصّوت الشعري.

تواصل القصيدة وصف الشـيخوخة ومشـيب الرأس كتعزيزٍ لعمليّـة الانتقـال إلـى قسـم المديح. وبعـد وصفه للزمـن وجعله الرجـال شِـيباً، ضُعفـاء، غيـر مرغـوب فيهـم، يجـد أبو تمـام في ممدوحه اسـتثناء من كل ذلك. إنّ مرور الزمن يجعل فضائل أبي سـعيد أكثر تجلّيًا وتزيد من رغبـة الآخرين في التقرّب منه. وهذا ما يجعل مديحه طيبًا ولذيذًا بقدر وصف الديار والتشبيب.

كُلَّ يَـومٍ تُبدي صُـروفُ اللَيالي   خُلُقـاً مِـن أَبـي سَـعيدٍ رَغيبـا
طـابَ فيهِ المَديـحُ وَالتَـذَّ حَتّى   فـاقَ وَصـفَ الدِيـارِ والتَشـبيبا
لـو يُفاجـا رُكـنُ النَسـيبِ كَثيـرٌ   بِمَعانيـهِ خالَهُـنَّ نَسـيبا[1]

فـي هذه الأبيات لا يُحـدث أبو تمام ثورة في عملية الانتقال أو التخلّص إلى قسـم المدح فحسـب، بل يعلق كذلك على آراء، كـرأي ابـن قتيبة، فيما يتعلّق بدور وصف الدّيار في قسـم المدح. يـرى النقـاد التقليديون أن موتيـف الأطلال أو الأحبّـاء الراحلين يعمل كوسـيلة للتهيئة والإعداد، يجذبُ من خلالها الشّـاعر انتباه الجمهور شـيئًا فشـيئًا قبل أن يصل إلى غرض قصيدته. يقدّم ابن قتيبة هذا في قوله:

---

(١) المرجع نفسه، ١: ١٣٤.

> مُقصِّد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدِّمَن والآثار، فبكا وشكا، وخاطب الرّبع، واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سببًا لذكر أهلها الظاعنين .... ثم وصل ذلك بالنسيب[1]، فشكا شدة الوجد وألم الفِراق، وفرط الصّبابة والشوق، ليُميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، وليستدعي به إصغاء الأسماع، لأن التشبيب قريبٌ من النفوس، لائطٌ بالقلوب[2].

ويضيف ابن قتيبة أنّ الشاعر متى تأكّد من حصوله على انتباه الجمهور وتعاطفه، يشرع في المدح، مما يعطي مديحه صدى أكبر ويجعله أكثر تأثيراً [3]. في انتقاله من المطلع إلى المدح، يصرح أبو تمام بأن مدحه لهذا الممدوح ليس بحاجة إلى مقدمة أو تمهيد، لأنه عذب بقدر ما يكون النسيب، لدرجة أن شاعر

---

(١) يميّز ابن قتيبة بين عنصري الأطلال والنسيب، فيذكر أن النسيب ينطبق تحديدًا على المقدمة الغزلية التي يصف فيها الشاعر الحبيبَ ويشكو من الألم والأسى الناتجين عن الانفصال والشوق. وهذا التمييز مشار إليه في كتاب الشعر والشعراء، ٣.

(٢) المرجع نفسه، ٢٠.

(٣) المرجع نفسه، ٢١.

الغـزل المعـروف كُثيِّر عـزّة[1] قد يخطـئ ويعتبره نسـيبًا. في هذه الأبيـات، لا يثنـي أبـو تمـام على المدح فحسـب، بل يقـدم أيضًا تعليقًـا نقديًّـا على الفهـم التقليدي لدور النسـيب؛ باعتباره مجرّد مُقدّمة تمهّد الطريق للقسـم الأكثر مركزية في القصيدة. إنه يفعل كل ذلك في الوقت الذي يقدّم لنا فيه انتقالات مثالية وسلسة بين الأفكار والموتيفات التي تتطوّر منطقيًّا عن بعضها البعض.

يُعد المثال الأخير الذي سأقدمه هنا أكثر ما يمثّل الميتانسيب لـدى أبـي تمـام وتجريـده التفسـيري للعنصـر الأوّلـي الـذي هو الأطلال. في هذا المثال يُقدّم لنا أبو تمام مشـهدًا لأطلالٍ غابرة، ونجـده مُنشـغلًا بالعمليّـة ذاتهـا التـي تؤلـف الموتيـف. وأفضل وصف يمكننا إطلاقه على هذا الأمر هو أنّه تجريد للوقوف على الأطـلال وكشـف عـن وظيفتـه الشـعرية. أسـتخدم مصطلـح «التجريـد» هنا للإشـارة إلى العملية التي يحددها تشـارلز ألتيري في سياق عمله على شـعر والاس سـتيفنز. يلخص ألتيري قوى ونطاق التجريد في الشعر في أربعة مبادئ:

---

(١) كُثير عزة (ولد حوالى عام ٢٣/ ٦٤٤) هو شـاعر أموي من المدرسـة العذريّة. أنظر إحسـان عباس، «كثير بن عبد الرحمن (المعروف بكُثيّر عـزّة)، موسـوعة الإسـلام، الطبعـة الثانيـة. http://referenceworks.brillonline.com/entries/encyclopaedia-of-islam-2/kuthayy-ir-b-abd-al-rahman-SIM_4587.

هناك أربعة مبادئ جوهرية في تحديد التجريد ونطاقه في الشعر. أولاً، التجريد وسيلة الشعر للكشف عن مكامن العالم، في حين يضع نفسه في مواجهةٍ ضد السّعي وراء الافتراضات التي يمكن الحكم على حقيقتها كأوصاف.

ثانيًا، التجريد نقيض «الحقيقة»، لأنه يتمتّع بالقوّة كعملية لا كتقرير. ويمكنه مقاومة ضغوط الواقع؛ لأن بمقدوره أن يقاوم التشيؤ/ التحجر. ثالثًا، هذه العملية تدّعي واقعية أو تحمل تفسيرات للواقع؛ لأنه يمكن اعتبار العمليّة بحدّ ذاتها واقعة في فضاء مُعيّن (فضاء القصيدة)، حيث نجد أنفسنا أمام عرضٍ لقوانا الشخصية. يتيح لنا هذا الموقع طريقةً لفهم العمليات التي تضع أمامنا إحساسًا بالذات وقد أصبحت غير شخصيّة أو تجاوزت الشخصيّة، وتُقدَّم على مستوىً يُمكن فيه تفادي تشييء الذات وما ينتج عنه من أشكال أيديولوجية. وأخيرًا، لهذه الممارسات التجريدية نتيجة مُهمّة، تتمثل في كونها تمكّننا من أن نُظهر لأنفسنا القوى والعلاقات البشرية في بيئةٍ ذات كثافة، تسمح لنا

بالادعاء بالنبل دون خطاب الاغتراب المُصاحب[1].

يعد مثل هذا التجريد الذي «يتمتع بالقوّة كعملية لا كتقرير»، الوصف الأمثل لمقدّمة أبي تمام هذه. فهو لا يُقدّم لنا افتتاحية طلليّة أخرى، بل يعرض الجوهر الشعري الذي يكمُن في صميم كُلّ مقدمةٍ طلليّة. لقد استغنى عن الأسماء المُحدّدة للأشخاص والأماكن التي هي أساس مشهد الأطلال التقليدي، ليكشف عن الاستعارة المركزيّة في كُل مشهدٍ من المشاهد الطلليّة. تُمثّل الآثار المادية والمواجهة معها مواجهة الشاعر لفنائه وتلاشيه الشخصيّين، ويظهر تفكيك الرموز هذا من الشطر الأوّل في القصيدة. يوضّح لنا أبو تمام أننا لا نقف الآن أمام سقط اللوى أو الدخول. هذا ليس دار ميّة أو خولة، بل هو طَلَل الجميع، طلل كل العشاق الراحلين، والأهم، طلل كل الشّعراء الذين وقفوا متأملين. تبدأ القصيدة الثانية والأربعون من الديوان في مديح خالد بن يزيد بالأبيات التالية:

طَلَلَ الجَميعِ لَقَد عَفوتَ حَميدا وَكَفى عَلى رُزئي بِذاكَ شَهيدا

(١) تشارلز ألتيري، «لماذا يجب أن يكون ستيفنز تجريديّاً، أو ما يمكن للشاعر أن يتعلمه من الرسم»، في والاس ستيفنز وشعريّة الحداثة، تحقيق: ألبرت جيلبي (نيويورك: مطبعة جامعة كامبريدج، ١٩٨٥)، ٨٩.

دِمَنٌ كَأَنَّ البَيـنَ أَصبَـحَ طالِبـاً    دَمِنـاً لَـدى آرامِهـا وَحُقـودا
قَرَّبتَ نازِحَةَ القُلوبِ مِنَ الجَوى    وَتَرَكـتَ شَـأوَ الدَمعِ فيـكَ بَعيدا
خَضِـلاً إِذا العَبَـراتُ لَم تَبرَح لَها    وَطَنـاً سَـرى قَلِقَ المَحَـلِّ طَريدا
أَمَواقِـفَ الفِتيـانِ تَطـوي لَـم تَزُر    شَـرَفاً وَلَـم تَنـدُب لَهُـنَّ صَعيـدا
أَذكَرتَنا المَلِـكَ المُضَلَّلَ في الهَوى    وَالأَعشَـيَينِ وَطَرفَـةً وَلَبيـدا
حَلّـوا بِها عُقَدَ النَسـيبِ وَنَمنَموا    مِن وَشـيِها حُلَلاً لَهـا وَقَصيدا[١]

في هذه المقدمة، يجرّد أبو تمام مشهد الأطلال من ارتباطاته بمشهدٍ مادّي معين، فيتناوله كاستعارة ويعرضه كمُمارسةٍ شعريّة. كان أبو تمام قادرًا على اختراق الوصف التقليدي وصور النسيب ليجد ما يُسمّيه ياروسلاف ستيتكيفيتش «الرمزية الأصليّة»[٢]. تعد هذه المقدمة الطللية من نواحٍ عدّة موقفًا من التقليد ذاته. فنجد في عبارة «طلل الجميع» مقاربة غير معتادة للمشهد الافتتاحي المألوف.

يلخص البيتان الأولان موقف الشاعر من الأطلال، ويُعقّدان علاقته بها. وفي تعليقه على الديوان، يشير عبد الحميد إلى

---

(١) جميع الشعراء الذين ورد ذكرهم شعراء جاهليّون. الملك الضليل هو امرؤ القيس، والأعشيان هما على الأرجح: أعشى قيس وأعشى باهلة. أبو تمام، ديوان، ١: ٢٢٧ – ٢٢٨.

(٢) ياروسلاف ستيتكيفيتش، «نحو مُعجمٍ رثائيّ عربي»، ٥٨.

الالتبـاس الموجـود فـي الشـطر الثاني، واصفًـا إياه بحالـة «قلبٍ للبصيرة». تقدم عبارة «وكفى على رُزئي بذاك شـهيدًا» الرزء (أي الفقد)كشـاهدٍ علـى طمس الآثـار. يقول عبد الحميـد: «والعبارة المسـتقيمة فـي عجـز البيـت أن يقـول: «وكفى برزئـي على ذلك شـهيدًا» يعنـي أنني أستشـهد برزئي على أنك كنـت حميدًا، لكنه قلـب العبـارة، فصار المعنـى: وكفى ذلك -أي عفـاؤك ودروس معالمك- شهيدًا على حزني»[1]. لدى الآمدي مشكلة مماثلة مع هـذا الشـطر، إذ يشـخصها كحالـة قلب، خاصـة أنه يفهـم «ذاك» كإشـارة، ليس إلى عفاء الأطلال، ولكن بشـكلٍ أكثر تحديدًا إلى حقيقة أنها قد تلاشت في حالة من النعيم. يعلق الآمدي على هذا البيت كالآتي:

> أراد (أبو تمام) وكفى بأنه مضى حميدًا شـاهدًا علـى أني رُزئت، وكان وجْه الكلام أن يقول: وكفى برزئي شـاهدًا على أنه مضى حميدًا؛ لأن حميدًا من الطلـل قد مضى، وليس بشـاهد ولا معمول، ورزؤه بمـا يظهـر مـن تفجّعه مُشـاهَد معلـوم. فَلَئـن يكون

---

(١) محمـد محيي الديـن عبـد الحميـد، تحقيق، شـرح ديـوان أبـي تمام، مجلدان، (مكتبة محمد علي صبيح)، ٢٥٠.

الحاضـر شـاهِداً علـى الغائـب أوْلـى مـن أن يكون
الغائب شاهدًا على الحاضر[1].

يـرى الآمـدي أنّ رزء الشـاعر أمر جليّ معلـوم، في حين أن حيوية الأطلال التي طُمست بحاجة إلى إثبات، وبالتالي فهي غير مُؤهّلـة للوقـوف كشـاهدٍ علـى أيّ شـيء. تقوم بنيـة «وكفى على رزئي بذاك شـهيدا» على دعوة شـيء للوقوف شـاهدًا على شـيءٍ آخـر. يشـوّش أبـو تمّـام قطبي هـذا البنـاء. وعلـى الرغم مـن أنّ المعلقين يعتبرون هذا الالتباس أحد أوجه قصور أبي تمام، فمن الممكـن تقديـر ذلـك فـي تعبيـره عـن الـدّور الشـعري المركب للأطلال كرمزيّةٍ ومجاز.

يصبح موقف النسـيب الذي هو بطبيعته انعكاسًـا للذات[2]، انعكاسًـا شعريًّا كذلك في يد أبي تمام. في البيتين الثالث والرابع

---

(١) الآمـدي، الموازنـة، ١: ٢١٧. للتعليـق علـى هـذا البيت، أنظـر أيضًا: أحمد بن محمد المرزوقي، شـرح مشـكلات ديوان أبي تمام، تحقيق: عبـد الله الجربـوع، (مكـة: مطبعـة التـراث، ١٩٨٦)، ١٧١؛ الصولي، أخبار أبي تمام، ٢٤٥.

(٢) «فـي كل قصيـدة، وبالتأكيـد فـي كل نسـيب، يُعبِّر الشـاعر عن نفسـه، أو يتحـدث عـن نفسـه أو حتى لنفسـه، على الرغم من كوْن شـخصيته تتحدث عادةً بطريقة غير شـخصية على نحوٍ ما»: فان خيلدر، «الذات المُجرّدة في الشعر العربي»، مجلة الأدب العربي ١٤ (١٩٨٣): ٢٢.

يأخـذ أبـو تمّـام الصـورة الطللية الشـائعة للبـكاء، ويُقدم تفسـيراً شـعرياً لدمـوع الشـاعر. فهـي تقـرِّب مـا هو بعيـد في المسـتوى العاطفي والإبداعي. إن أسـى الشـاعر واندفاعـه العاطفي هما ما يسمحان له باستحضار الذكريات والرؤى والصور (الشعرية) لما فقده. ما يتوق إليه الشاعر و يبكي عليه في مقدمة القصيدة الطللية العربية بعيد دائمًا، إلا أنّ الطلل يمكّن الشـاعر من استحضار هذا البعيد. وهكذا يكشف أبو تمام عن الوظيفة الاستعارية والشعرية للدموع التي هي الرابطة الشـعرية بين الشـاعر وأسلافه (كما نرى في البيتين ٦ و٧).

يُقدّم مشهد الأطلال مساحة يتفاوض فيها الشاعر مع الشعراء السابقين، ويضع نفسه بوعي في تراث من التعبير الشعري. وكما أنّ الآثـار المتلاشـية تمثّل تذكيرًا بالأحبّاء الراحلين، وتسـتحضر أطيافهم وذكرياتهم، تمثل الأطلال في هذه المقدمة كذلك تذكيرًا بالشـعراء السـابقين؛ الذيـن وقفـوا الموقـف ذاتـه، والماضـي المُستحضر هنا هو الماضي الشعري. تعتبر الأطلال الرابطة التي تجمع هذا الشـاعر المُحدث الجديد بتراثه وأسـلافه الموجودين فيَـه. وبالتالـي، فـإن ما يقف عليه أبـو تمّام في هـذا الافتتاح ليس الأطـلال، بـل هو فـي الواقع فعل الوقـوف على الأطلال نفسـه. المواقف، أماكن وقوف الشـعراء السـابقين، هي مـا يُزار عاطفيًّا.

هـذا يسـتحضر ذكرى الشـعراء المذكوريـن في البيت السـادس. والدمـوع التي يذرفها شـاعرٌ عباسـي على موقع الطلـل المتخيل هـي تحية لمصادر إلهامه وللشـعراء الذين يحاكيهم أو يعارضهم في شـعره. الدموع هذه هي موضوع القصائـد. إنّها المفتاح لفك «عقدة النسيب»، من أجل عبور تلك العتبة الإبداعية الأولية وفتح أبواب القصيدة.

تنتهي المقدمة الطللية عندما يحقّق الشـاعر التناقض الكامن في موقفه (وهو التناقض الذي أشـرنا إليه في المقدمات الأخرى التـي ناقشـناها). يدفع تحقيـق هذا التناقض بالقصيـدة إلى الأمام -من التأمل في الأطلال الصامتة إلى الرحلة- أي قسـم القصيدة الذي يمثل المسـعى الشّـعري نفسـه أفضل تمثيلٍ،كما سنرى في الفصـل التالـي. يُعتبر قسـم الرحلـة نتيجة لإلهام النسـيب. ينتهي مطلـع أبـي تمام بتحديد لهـذا التناقض المحفّز الـذي يوجه انتباه الشاعر نحو مهمته الشعرية.

فاطلُب هدوءًا بالتقلقل واستثر    بالعيس من تحتِ السّهاد هجودا[١]

ألّـف أبو تمام نسـيبه هـذا بقدر مـن الانفصال والتحـرّر. إنه نسيبٌ مكتوب في وقتٍ بدأ فيه الشاعر العباسي ينظر إلى النسيب

(١) أبو تمام، ديوان، ١: ٢٢٨.

وموتيف الأطلال «من مسافة حنينٍ إلى شيءٍ مفقود»[1].

يشرح سلافوي جيجك في كتابه "Looking Awry" مفهوم الأنواع الفنية الواعية ذاتها (meta-genres) بإشارةٍ إلى الثقافة الشعبية الحديثة؛ فيستخدم أفلام الغرب الأمريكي westerns ليشرح مستوى من الوعي الذاتي يكون مُتَضَمَّنًا بالضرورة عند الشروع في اعتماد نوعٍ أدبي يحاول المرء -قاصدًا- إعادة إنشائه أو استعادته بشكل ما. هذا شبيه بصنع فيلم بالأبيض والأسود أو فيلمٍ صامت، في وقت يُنظر فيه إلى مثل هذه الأفلام على أنها آثار من حقبة ماضية. فيكون الفنان حينها-سواء كان شاعرًا أو صانع أفلام- مدركاً دقائق هذه الأنواع التي يستعيدها ودارساً عملياتها المكوّنة. يطلق جيجيك على أفلام الغرب في الستينيات صفة أفلام الغرب الواعية ذاتها (meta-westerns)؛ لأنها صُنعت في وقت يرى فيه كلٌّ من صانع الفيلم والجمهور هذا النوع من الأفلام على أنه شيء من الماضي. وهذا ما يجعل الجمهور والفنانين يشعرون بوعي نقدي وإدراك مستمرّين لعمليات هذا النوع الفني الذي أمامهم. بعبارةٍ أخرى، لم يعد ما يبهرنا أو

(١) سلافوي جيجك، كتاب: "Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture"، (كامبريدج، إم إيه، مطبعة معهد ماساتشوستس للتكنولوجيا، ١٩٩١)، ١١٣.

يستحوذ على اهتمامنا في هذه الحالة هو المشهد نفسه؛ سواء كان مشهدًا من فيلم الغربي أو مشهد الأطلال في النسيب العبّاسي. ما يبهرنا ويهمنا هو نظرة الآخر الساذج البعيد الذي افتتن بهذا المشهد ذات يوم[1]. هذا الآخر الساذج المفتون هو مرتاد السينما الذي شاهد الفيلم الغربي بدون مسافة الحنين إلى الماضي، دون الوعي بالنوع الذي لا يسعنا إلا أن نمتلكه اليوم. وبالمثل، فإن ما يبهر الشاعر العباسي ويثير اهتمامه هو نظرة الشاعر الجاهلي نفسها. ما يفعله النسيب العباسي هو محاولة فهم افتتان الشاعر الجاهلي بمشهد الأطلال. ربما فقدت الأطلال قدرتها على السحر، لكن الشاعر العباسي يظل مفتونًا بنظرة سلفه المفتون بها، بدمنها وخنادقها التي عفا عليها الزمن. إنه انبهارٌ بموقف الشاعر الجاهلي، نتشاركه نحن القُرّاءَ المُعاصرين مع العباسيين. لم تعد الصّور أو الموتيفات الأصلية تصدّق في حد ذاتها، ولكن يُنظر إليها باستمرار على أنها استعارات شعرية، تساعد في تفسير الروابط المجازية الأعمق التي كانت قريبة من الواقع أو السطح في القصيدة الجاهلية الأصلية.

---

(١) المرجع نفسه، ١١٤.

## تحرير موتيف الأطلال: ما بعد أبي تمام

إنّ تأملات أبي تمام الشعرية في التقاليد الافتتاحية للقصيدة العربيـة (علـى الرغم من كونها مُتكلّفة وتجريدية للغاية في بعض الأحيان)، مهّدت الطريق لوسيلة أكثر تحرّرًا وإبداعًا في استخدام الموتيفات الأصلية في القصائد العباسية اللاحقة. وبسبب مقاربة أبـي تمّام الإيضاحية والتفسـيرية، بات بمقدور شـاعرٍ لاحِقٍ مثل المتنبـي اسـتخدام موتيف الأطـلال كاسـتعارة، دون الحاجة إلى تسـويغها وتفسـيرها، ودون الإسـراف في التفكير في موقعها في القصيـدة الأصليـة. فبالنسـبة إلى شـاعرٍ جاهلي مثـل لبيد، كانت الأطلال صورةً مادية ملموسـة ومرتبطة بشبكة من العلاقات. مع أبـي تمام، أصبحت الأطـلال مجازاً يحتاج إلـى تفكيك وتجريد واعييـن. أمـا فـي افتتاحيات المتنبـي، فقد تحـرّر المجـاز تماماً، فصـار فـي مقـدور الشـاعر اسـتخدامه دون الوعـي الذاتـي الذي يجعل منه مُمارسـةً شـعريّة. فجاءت إشـارات المتنبي إلى مشهد الأطـلال الأصلـي غير قلقة مـن أن تبدو قديمـة أو نافرة. ويرجع ذلك تحديدًا إلى تأمّلات وتمحيصات شعراء مثل أبي تمّام كانوا منشـغلين بالوظيفة الشعرية لهذه الموتيفات الموروثة. من خلال هـذا الانشـغال الواعـي -والذي وصفنـاه بالميتاشـعري-، جعل

الجيـل الأول مـن الشـعراء العباسـيين القصيـدة الجاهليـة متاحة لمعاصريهم، وجعلوا موتيفاتها طارئة ومُلائمة للعصر.

هكذا، مرت موتيفة الأطلال بعملية تحوّلٍ؛ أخذتها تدريجيًّا مـن كونهـا انعكاسًـا ماديًّـا لمشـهدٍ متكرر قـد يكون موجـودًا في الواقع إلى استعارةٍ شعريّة، ثم في النهاية إلى مفهوم مُجرّد، يمكن للشـاعر الرجـوع إليـه، مع افتـراض أن قُرّاءه ومسـتمعيه يدركون أهميّته مُتعدّدة الطبقات. بات من الممكن إبراز موتيف الديار في افتتاحيـة قصيدة خارج مشـهد الأطلال تمامًا، كمـا يفعل المتنبي في مطلع قصيدته في مدح علي بن إبراهيم التنوخي:

أحـقُّ عـافٍ بدمعـك الهمـمُ      أحدثُ شـيءٍ عهدًا بها القِدَمُ[1]

هـذه الافتتاحيـة ليسـت وقوفـاً تقليديـاً علـى الأطـلال. فـي الحقيقـة، هذا ليس مشـهد أطـلالٍ على الإطـلاق. يمكن تصنيفه ضمـن افتتاحيّـات الحكمـة الخاصـة بالمتنبـي. بيد أنّـه وبمُجرّد استخدامه لكلمة «عافٍ»، يستحضر مشهد الديار المطموسة. تُعد هـذه الصفـة المرتبطـة بالأطـلال كافيـة لتوفيـر الخلفيّـة اللازمـة للاسـتعارة. وبالاعتمـاد علـى فهـم جمهوره المترسّـخ للمشـهد الأصلـي، يقـوم المتنبي بعد ذلك بقفزة شـعرية؛ بمقارنته «الأحق

---

(١) عبـد الرحمـن البرقوقي، شـرح ديـوان المتنبـي (بيـروت: دار الكتاب العربي، ١٩٨٦)، ٤: ١٧٩.

العافي» الذين يبكيه الشعراء بالهمم الضعيفة للناس في عصره. فيدّعي بأنّ الهمم التي عفت هي التي تستحق الدموع. لقد عفا عليها الزمن، لدرجة تعذّر التعرف عليها. صحيح أن هذه الافتتاحية لا يمكن تقديرها حق التقدير دون قراءتها إزاء افتتاحيات طللية أخرى. ولكن يمكنها أن تكون استعارةً ذات مغزى عالميّ. لم يمكن استخدام موتيف الأطلال على هذا النحو ممكناً لولا المرحلة السابقة من التفكيك والتفسير. وهي المرحلة التي أعادت إحياء ما عفا من موتيفات القصيدة، وكشفت عن إمكاناتها الشعريّة المتجددة.

# الفصل الرابع

## «أجاوِزُ بيتًا بعد بيت»: الرحلة في الشعر العباسي

يروي كتاب الأغاني حكاية مُثيرة للاهتمام، في سياق الكلام على سيرة الشاعر الجاهلي لبيد بن ربيعة. فعندما كان برفقة وفدٍ إلى بلاط ملك المناذرة (النعمان) في مدينة الحيرة، تطوع لبيد لتمثيل المجموعة أمام الملك. لكن الوفد لم يكلفه بهذه المُهمّة قبل اختباره.

> أولًا، اختبر رجال قبيلة لبيد قدراته الشعرية من خلال جعله يرتجل بعض الأبيات في هجاء سنبلة هزيلة من العشب، وأخبروه أنهم سيبلغونه قرارهم في الصباح. في تلك الأثناء، أمر عمّه بعض الرجال بمراقبة الشاب: إذا نام طوال الليل، فإنه ليس بشاعرٍ حقيقيّ وإنما ينشد أشعار الآخرين، أمّا إذا ظل مستيقظًا، فإن أبياته من تأليفه. وبينما كانوا يراقبونه، وجدوه قد امتطى جمله المسرج، وظلّ يطوف به طوال الليل حتى أشرقت الشمس. بعدها حلقوا

رأسه بالكامل إلا ناصيته، ثم ألبسوه الحُلّة وأخذوه إلى النعمان [1].

تستشهد سوزان ستيتكيفيتش بهذه الحكاية، وتصفها بأنّها «أوّل فتحٍ شعريّ للبيد، طقس عبور من الصِّبا إلى الرجولة». غير أن ما يثير اهتمامي في هذه القصة هو الكيفية التي قُبِل بها لبيد كشاعر. لم يثق رجال عشيرته بتمثيله لهم أمام ملك المناذرة حتى تأكّدوا من أنّه شاعرٌ بالفعل. فعلى الرغم من أنه اجتاز الاختبار الشعري الذي أخضعوه له أولًا، إلا أن يقظته في الليل ومغامرته خارج حدود المخيم تشهدان بالفعل على موهبته الشعريّة. إن «الناقة المُسرجة» و«قطع الليل راكبًا» هما علامتان أو استعاراتان للقدرة على الانفصال عن الآخرين- أولئك الذين ينامون الليل كُلّه- ورؤية أو قول ما لا يستطيعون رؤيته أو قوله.

يروي ابن رشيق قصة مماثلة عن الشاعر الأموي الفرزدق:

رُوي أن الفرزدق كان إذا صعُبت عليه صنعة

---

(١) سوزان ستيتكيفيتش، «الصم الخوالد تتكلم: الشعر الجاهلي وشعريّة الطقوس» (إيثاكا، نيويورك: مطبعة جامعة كورنيل، ١٩٩٣)، ٤٦-٤٧.

الشعر ركب ناقته، وطاف خاليًا منفردًا وحده في شعاب الجبال، وبطون الأودية والأماكن الخرِبة الخالية، فيُعطيه الكلام قياده[1].

تُعدّ هذه الحكايات نُقطة انطلاقٍ لتتبّع تطوّر قسم الرحيل، وبالأخص الطريقة التي فكّك بها الشعراء العباسيون هذا الجزء من القصيدة وجرّدوه. فمع التحول من التقليد الشفوي إلى التقليد الكتابي، تناول شعراء العصرين الإسلامي الأول والأموي قسم الرحيل بالتأمل والتمحيص، ما أدى إلى إعادة صياغة أكثر شمولًا وميتاشعريّةً على نحوٍ ملحوظ على أيدي الشعراء المُحدثين في العصر العبّاسي. كانت الرحلات العبّاسية أكثر شعريّة، حيث كانت الناقة هي البيت الشعري، والأراضي المقطوعة هي هيكل القصيدة. تكشف الأخبار كالتي ذكرناها كيف أن الشاعر هو الذي يسافر أو الذي يفصل نفسه عن الآخرين. وهذا يفسر كوْن الشعراء العباسيين اللاحقين قد وجدوا في موتيف الرحيل وسيلة للتأمّل في فعل التأليف وأداء القصيدة. لقد تطورت الرحلة الصحراوية من كونها حافزًا لتأليف القصيدة إلى اعتبارها استعارة للقصيدة.

---

(١) ابن رشيق، العمدة، ١٩٦.

يشـير ياروسـلاف سـتيتكيفيتش إلى أقسـام القصيدة الثلاثة، النسـيب، وهـو موتيف الفقـد والشـوق، والرحيل، وهـو موتيف السـفر أو الارتحال، وغرض القصيدة الذي عادةً ما يكون مديحًا أو هجاءً للذات أو لآخرَ[1]. يصفُ الشّاعر في قسم الرحيل سفره وحيـدًا فـي الصحـراء، وغالبًـا مـا يتضمّـنُ ذلـك أوصافًـا لمطيّة الشاعر. وإذا أردنا مطابقة هذه الأقسام الثلاثة مع نموذج طقوس العبور ،كما تفعل سوزان ستيتكيفيتش في كتابها « الصم الخوالد تتكلـم»، فيمكننـا اعتبار الرّحيل عتبةً أو مرحلة انتقال. إنّه القسـم الذي يفصل فيه الشاعر نفسه عن ركود النسيب أو تعطّله، ويدخل في حالة هامشية لا يُرافقه فيها سوى ناقته الوفية[2]. هذه المرحلة هـي انتقال من حالـة الفقد والتعطل في المطلع إلـى التأكيد على الروابط الاجتماعيّة أو إعادة ترسـيخها في قسـم الأخير الذي هو قسم الغرض.

وفـي قصيـدة المديـح، يلعب قسـم الرحيل وظيفةً طقوسـيّة مُهمّة، إذ يمنح الشـاعر وسـيلةً لدخول حضرة الممدوح مجازيًّا. فالرحلـة تصـف في الغالب دخول الشّـاعر في البلاط، شِـعريًّا أو

---

(١) أنظر: ياروسلاف ستيتكيفيتش، «صبا نجد: شعريّة الحنين في النسيب العربي الكلاسيكي»، (شيكاغو: مطبعة جامعة شيكاغو، ١٩٩٣)، ٢.

(٢) سوزان ستيتكيفيتش، الصم الخوالد تتكلم»، ٢٦.

شـعائريًّا، وتُشـكل انتقالًا بين قِسمَيْ النسيب والمديح. في قسم الرحيل، يتحمل الشـاعر المشاقّ، آملًا في المكافأة التي سيمنحه أياها الممدوح في نهاية طقس المديح الناجح. في قسم الرحيل، «لا يكـون الشّـاعر علـى اتصالٍ مُضاعـف بالطبيعة وحسـب، بل يتحـوّل، مـن خـلال سلسـلةٍ مُمتـدّة مـن التشـبيهات التوسـطية والمشاهد المستمدة من عالم الحيوان، إلى مُمثلٍ أو عميل لتلك الطبيعة المتوحشـة التي يجب أن يقاومها وأن يجتازها بطريقةٍ أو بأخرى[1]».

وقـد تطـوّر قسـم الرحيل فـي القصيـدة العربية الكلاسـيكية بمرور الوقت. ما يصفه ياروسـلاف سـتيتكيفيتش -في الاقتباس أعلاه- ينطبق بشكلٍ أساسي على الرحيل في القصيدة الجاهليّة. يتضمّـن هذا القسـم وصفًا للمطية والأرض التي يقطعها الشـاعر فـي رحلته، وأحيانًا يتضمن تحديدًا لوجهة الرحلة التي تكون في قصائـد المـدح نحـو الممـدوح. تمثّـل «السلسـلة الممتـدّة مـن التشـبيهات التوسـطية والمشـاهد» طقـوس الدخـول فـي حضرة الممدوح بشـكل غير مباشـر. فيجسـد موتيف الرحيـل هذا أيضًا عملية الاتصال ذاتها؛ عملية «العبور» التي تؤديها القصيدة.

---

(١) ياروسلاف ستيتكيفيتش، «صبا نجد»، ٤٥.

وتتتبّع ريناتي جاكوبي تحول قسم الرحلة من سرد وصفي إلى طقوس بلاطيّة. تطلق على هذا القسم اسم «قسم الناقة»، وتميّز فيه بين موضوعين فرعيّين: الوصف والرحيل. يتوافق الوصف حسب فهم جاكوبي مع «التشبيهات التوسطية والمشاهد» التي أشار إليها ياروسلاف ستيتكيفيتش. وهنا نواجه أوصافاً مختلفة للناقة ولتضاريس الصحراء. إن الرحيل «ليس متكررًا بأي حال من الأحوال كالوصف، وهو يؤكّد على شجاعة الشاعر في الأماكن المنعزلة والمخيفة، حيث يكونُ في خطر دائم أن يضلّ طريقه، وليس هناك ذِكرٌ لوِجهة الرّحلة ولا لأيّ خطّ سير[1]». إن موتيف الرحيل -كما تقدّمه جاكوبي- هو ما يؤسّس لقدرة الشاعر على غزو العالم غير المُستأنَس الذي يشير إليه ستيتكيفيتش. ينصب التركيز في القصيدة الجاهلية على وصف الناقة ورحلة الشاعر المحفوفة بالمخاطر. وبالتالي، فإن هذا الجزء من الرحلة يكون وصفيًّا وسرديًّا للغاية. إن ارتباطه الطقوسي أو التلميحي بالقسم التالي من القصيدة (المديح في قصيدة المديح) جليّ بقدر ما سيكون لاحقًا على أيدي العِباسيين.

---

(١) ريناتي جاكوبي، قسم الناقة في قصيدة المديح، مجلة الأدب العربي ١٣ (١٩٨٢): ٥.

تتتبع جاكوبي التغيرات التي حدثت في قسم الناقة في العصرين الإسلامي الأول والأموي، وتكشف عن فقدانٍ تدريجي لسِماته السردية والوصفية. إذ ظهرت «قصيدةٌ جديدة» تتكون بشكل رئيسي من النسيب والمديح. قُلِّص قسم الرحيل إلى مجرد موتيف يسبق قسم المديح. «إن تقنية مزج الرحيل والنسيب وتكرار حرف الجر «إلى» مع التأكيد على الغاية والوجهة، ستصبح أداةً مُفضّلة في الشّعر الأموي[1]». أصبحت الأبيات التي تبدأ بحرف الجر «إلى» وسيلة للإشارة إلى الوجهة النهائية للقصيدة. تمثّل هذه الإضافة المساريّة المميزة إلى موتيف الرحيل أهمية كبيرة. وبعد تجريده من الموتيفات الوصفية السردية، أُدرِج الرحيل (وخاصّة بيان الوجهة) في قسم المديح. وهذا الإدراج مبنيٌّ على وحدة الوظيفة[2]. بعبارةٍ أخرى، أصبح قسم الرحلة في العصرين الأموي والعباسي مرتبطًا بشكل أوضح (من حيث الموتيفات والوظيفة) بقسم المديح. واصل الشعراء العباسيون ما بدأه الشعراء الأمويون، ألا وهو عملية تعديل شكل القصيدة تبعاً لاحتياجات العصر، وذلك بالاستغناء عن موتيفاتٍ كالوصف، وإبراز أخرى كالرحيل. أدت عملية التعديل والاختيار

(١) المرجع نفسه، ١١.

(٢) المرجع نفسه، ١٣.

هـذه فـي نهاية المطاف إلى الكشـف عـن الوظيفة الشـعرية لهذه الـموتيفـات، بطريقـة تعدّ -فـي جوهرها- نقديّـة، وتعكس موقفاً تجاه التقاليد الموروثة.

أرى أنّ قسـم وصـف الناقة في القصيـدة الجاهلية كان دائمًا بمثابـة تراجعٍ عن الـموتيفات الافتتاحيـة وتحضيرٍ للخطوة التالية من حيث الموضوع والهيكل. يُعتبر قسم وصف الناقة؛ سواء كان موتيـف الرحيل فيه ظاهـرًا أو لا، الجزء الأصلي الذي يتقهقر فيه الشـاعر إلـى ذاتـه، وتصبـح الناقـة قناعًـا للشـاعر وهـو «يَبلُغ» و «يُبلّغ»، ويصل -أخيرًا- مرتحلًا عبر المشـاهد الصحراوية، ومن خـلال طقـوس تأليف الشـعر. هذا ما يجعلني أعتقـد بأنّ التحول الـذي تتبّعتـه جاكوبي ليس تحـولًا في وظيفة قسـم وصف الناقة كمـا تذكـر، بـل هو تسـليط تدريجي للضـوء على تلـك الوظيفة، واسـتغناءٌ عـن السـمات الوصفيـة والسـردية التي لم يعـد هدفها الاستذكاري مُلحًّا.

بالنسـبة إلـى لشـعراء العباسـيين فـي عصـر الكتابـة، لم تعد التقاليـد جامـدة في أشـكالها الشـفوية، لكنها خضعـت لمراجعة وإعادة صياغة كاملة. كانت تقليديّة التقاليد ذاتها موضع تسـاؤل؛ حيـث أُخرجَت العملية الترابطية التي تقبع وراء المعاني الضمنيّة والصِّـلات الكامنـة إلـى السّـطح، وخضعـت لنقـد المُحدثيـن

وتمحيصهم. وقد أدى ذلك إلى التأمّل الميتاشعريّ في الموتيفات التقليدية. وهو تأمّل ميتاشعري؛ لأنه يُحدث تحوّلًا مُهمًّا في حيز التركيز لدى الشاعر. يهتم الشاعر العباسي بشكلٍ أساسي بأسباب بقاء هذه الأداة الشعرية والنحو الذي يمكن أن توجد عليه في «الشعر الجديد». وهكذا، أصبح قسم وصف الناقة وخصوصًا موتيف الرحيل أداة بلاغية على أيدي الشعراء العباسيين. لقد أصبح وسيلة للتفكير في وظيفة الرحلة في القصيدة، وذريعة للتفكير في عمليّة كتابة قصيدة المديح وأدائها.

كانت هناك فترة في العصر العباسي؛ تقلص فيها قسم الرحيل ليقوم بدور مقدمة لقسم المديح فحسب، أو استُغني عنه تمامًا. كانت البُنية المُهيمنة في ذلك الوقت بُنية القصيدة المكوّنة من جزئين فحسب؛ وهما قسما النسيب والمديح[1]. ففي المحيط

---

(١) يدرس ستيفان شبيرل المديح العباسي ثنائي الأجزاء (النسيب والمديح)، مقدمًا مصطلحي «النقلة strophe» و«النقلة المضادّة antis-trophe» للتعبير عن العلاقة بين الجزأين، الأمر الذي يعكس العلاقة بين الممدوح وشاعر بلاطه. ووفقًا لشبيرل، فإن البنية الثنائية نفسها تُعد بيانًا حول سلطة الممدوح وسيادته. يمكن أن يرتبط موضوعات النقلة بمجموعة متناظرة من الموضوعات في النقلة المضادة. ويمكن العثور على القاسم المشترك للروابط الموضوعاتيّة المختلفة بين النقلة والنقلة المضادّة في العلاقات بين الخليفة والشاعر، وبين =

الحضري المتمدن للخلافة العباسية والبلاطات والسلطات المستقرة، كان شاعر المديح عضوًا دائمًا في مجلس الحاكم، ولم يكن بحاجة إلى مشهد دخول البلاط في كل مرة. وهكذا أصبح من الممكن «الاستغناء بسهولة عن قسم الرحيل تماماً، دون اضطرار الشاعر إلى إخراج صوته ونفسه من القصيدة، ودون تجريدها من فعاليّتها الخطابية المرتبطة بالافتتاحيّة، والتي تعتمد كُليًّا على النسيب[1]».

وعلى الرغم من أن الشعراء كانوا يستغنون في معظم الأوقات عن الرحيل بصفته قسمًا مستقلاً، إلا أنّ هذا لا يعني اختفاء موتيف الرحيل تماماً. بل على العكس، أصبح ظهوره في القصيدة يشير بشكلٍ أوضح إلى حاجة الشاعر للدخول أو للعودة إلى بلاط ممدوحه. ربطت سوزان ستيتكيفيتش الرحيل العباسي بالاغتراب أو بدخول البلاط للمرّة الأولى.

> تُعد البنية ثلاثية الأجزاء مُلائِمةً على نحوٍ خاص للتعبير عن تغيّرٍ في مكانة الشاعر بالنسبة للممدوح. وبالتالي، فإنها الوسيلة الأنسب للتعبير

---

= الخليفة والقَدَر». شبيرل، «الملكيّة الإسلامية وشعر المديح العربي في أوائل القرن التاسع»، مجلة الأدب العربي ٨ (١٩٧٧): ٣١.

(١) ياروسلاف ستيتكيفيتش، «صبا نجد»، ١٠.

عن انتقال الولاء، كما هو الحال عندما يأتي الشاعر إلى بلاط الممدوح لأول مرة، أو لعودة الشّاعر إلى البلاط الذي نفاه منه ممدوحه[1].

بعبارة أخرى، كان الشعراء العباسيّون قادرين على كشف الجوهر الوظيفي لموتيف الرحيل. لقد فهموا الوظيفة الشعرية لقسم الرحلة وشرحوها لجمهورهم في آن واحد. علاوة على ذلك، وجدوا في فكرة الرحيل إمكانيةً لتلخيص التفاعل الذي يحدث في العلاقة بين الممدوح والشاعر والتعليق عليها. إنّ الرحيل هو تلك الرحلة ذاتها التي يشرع فيها كل فنان؛ من اللحظة التي يستحضر فيها قُدرته الفنية وحتى اللحظة التي يتلقّى فيها تقديرًا من الجمهور.

ولا يكتفي قسم الرحيل بتأكيد موقف الشاعر كمتضرع في سياق قصيدة المديح من خلال تصوير رحلته عبر الصعاب إلى الممدوح، ولكنه يؤكد أيضًا على موهبته الشعرية. ويمكن أن يُفهم على أنه استعارة لفعل تأليف الشعر ذاته، أو للقدرة على التأمل في التجارب من منظور الشاعر؛ ذلك الموقع الذي يمنح

---

(١) سوزان ستيتكيفيتش، شعرية الشرعية الإسلامية: الأسطورة والجنوسة والمراسم في القصيدة العربية الكلاسيكية (بلومنجتون: مطبعة جامعة إنديانا، ٢٠٠٢)، ١٤٣.

للنظر من الخارج أفضليّة. ومن خلال الارتحال بعيدًا عبر الصحراء، وحيدًا إلا من ناقته القوية؛ وسيلة عبور ووصول إلى الممدوح، فإن الشاعر لا يتخلّص مؤقتاً من الرّوابط الاجتماعية والسياسية وحسب، بل يدخل كذلك دخولًا طقوسيًّا في حالة الشاعر، كما يوضّح الخبر الخاص بلبيد.

كان العديد من الشعراء العباسيين مدركين لهذا الارتباط، واستخدموا فكرة الرحيل كاستعارةٍ لعمليّة تأليف القصيدة أي الرحلة إلى الممدوح بيتًا تلو الآخر.

أما المثالان اللذان سننظر فيهما فهما:

أولًا، قصيدة مديح/ اعتذار من أبي تمَّام للقاضي ابن أبي دؤاد[١]، وثانيًا، قصيدة مديح لابن الرومي، أهداها لممدوحه عبيد الله[٢]. كل منهما قصيدة مديح ثنائية الأجزاء، لكنّ عناصر

---

(١) أحمد بن أبو دؤاد (ت ٢٣٩ هـ/ ٨٥٤ م) قاضٍ مُعتزليّ. برز في زمن الخليفة المأمون الذي جعله رئيس قضاة بغداد. الصولي، أخبار أبي تمام، ١٤٦.

(٢) عبيد الله بن عبد الله بن طاهر (٢٢٣-٣٠٠ / ٨٣٧-٩١٢). خلف شقيقه كرئيس لشرطة بغداد في عهد الخليفة المعتصم. كان معروفًا بأنه رجل أدب، ممدوح وشاعر في آنٍ واحد. وجّه إليه ابن الرومي العديد من القصائد. تدرس بياتريس غروندلر العلاقة بينهما في =

مـن موتيف الرحيل تظهر فـي كل منهما في موضعٍ غير معتاد، أي بعد قسـم المديح. لم يرَ أبو تمام وابن الرومي حاجةً للسـفر إلى ممدوحيهمـا علـى ظهور الجمـال، بل اعترفا بـأن الرحلة تحدث بمجرد تأليف القصيدة وتأديتها. وهذا ما يجعل الشاعرين يقدمان لنـا -مـع اقتـراب النهاية فـي كل مـن القصيدتين- مـا تطلق عليه بياتريـس غرويندلر: النقلة النقديّة. فبالإضافة إلى كونها تأملًا في القصيـدة المطروحـة وتقييمًا للتبـادل بين الشـاعر والممدوح[1]، تعتبـر هـذه النقلـة تأملات ميتاشـعرية فـي بنية القصيـدة الأصلية وموتيفاتها، وبخاصة موتيف الرحيل الذي تتطوّر وتتغيّر مع مرور الوقت.

## ١. أبو تمام يسوق قطيع «معانٍ بِكر»

يسـتخدم أبـو تمام قسـم الرحيـل للتأمل في قصيـدة المديح وكشـف ديناميكية التبادل التي تحدث فيها. تعتبر القصيدة نفسها الأداة التـي تُعبّـر عـن ولاء الشـاعر وتعيـد التأكيـد علـى شـرعيّة الممـدوح. فـي هـذا التبـادل، يأمـل الشـاعر فـي الحصـول على

---

= كتابها «شـعر المديح العربي في العصور الوسـطى: ابن الرومي وفداء الممدوح» (نيويورك: روتليدج كرزون، ٢٠٠٣).

(١) لتعريف «النقلة النقدية»، أنظر: المرجع رقم ١٣ في المقدمة.

الحماية والاعتراف، وعادة ما تكون أية مكافأة المادّية بمثابة دلالة على ذلك العقد. بيد أن تبادل المديح الناجح هو ذلك الذي يقوم على اعتراف وتأكيد متبادلين: يثبت الشاعر شرعيّة الممدوح وأهليّته لشغل منصبه، وفي المقابل يقر الممدوح بدور الشاعر وفعالية شعره من خلال أدائه لدور المُحسن، وبالتالي تتحقق طقوس التبادل في القصيدة[1].

في القصيدة الموجّهة لابن أبي دؤاد (رئيس قضاة بغداد في ظل خلافة المعتصم، القصيدة ٣٥)، يحاول أبو تمّام (الذي كان مبعَداً) التواصل مع ممدوحه من خلال قصيدة مديحٍ اعتذاريّة. إنه يوظف قسم الرحيل للتعبير عن رغبته في العودة من جديد إلى صفّ ممدوحه. غير أن هذا الرحيل ليس برحلة تقليدية، بل يعد -وأكثر من أي شيء آخر- رحلة ميتاشعرية، لا تكتفي بدراسة عملية التبادل التي تحدث بين الشاعر المتضرع وممدوحه فحسب، بل تتبصّر كذلك في طبيعة الشّعر ووظيفته بشكلٍ عام.

الخبر المتعلق بهذه القصيدة يتصل بحادثةٍ وقعت بين أبي تمِام وابن أبي دؤاد. فقد أساء أبو تمام عن غير قصد إلى نسب

---

(١) حول تبادل المديح، أنظر: شعرية الشرعية الإسلامية: الأسطورة والجنوسة والمراسم في القصيدة العربية الكلاسيكية.

القاضي، وضّخم عاذلوه ومنتقدوه حجم هذه الإساءة، لدرجة أن ابن أبي دؤاد منع الشاعر من حضور مجلسه. ويذكر الصولي أنه عندما سُئل أبو تمام: أيُّ رجلٍ أنتَ لو لم تكن من اليمن؟ قال:

> ما أُحبّ أني بغير الموضع الذي اختاره الله لي. فَمِمَّن تُحبّ أن أكون؟ قال: من مُضَر. فقال أبو تمام: إنّما شَرُفَت مُضر بالنّبي -صلى الله عليه وسلم، ولولا ذلك ما قيسوا بملوكنا وفينا كذا وفينا كذا، ففخَر وذكر أشياء عاب بها نَفَرًا من مُضَر. قال: ونُمِي الخبر إلى ابن أبي دؤاد وزادوا عليه، فقال: ما أُحبُّ أن يدخل إليّ أبو تمام، فليُحجَب عنّي[١].

ولكي يدخل من جديد المجلس المحرّم عليه، نظم أبو تمام قصيدتين في محاولة منه لإقناع القاضي بولائِه وصِدق اعتذاره. أولاهما كانت قصيدة مديح فشلت في تهدئة غضب القاضي المتأجّج. اضطر أبو تمام بعد مُضيّ عامٍ كامل إلى العودة بقصيدةٍ أكثر اعتذاراً وندمًا كي ينال استحسان القاضي من جديد[٢]. يقدّم ريموند فارين دراسة تفصيلية لهذا التبادل بين أبي تمام وابن أبي

---

(١) الصولي، أخبار أبي تمام ١٤٨-١٤٩.

(٢) الصولي، أخبار أبي تمام، ١٨.

دؤاد في مقالته: «شعريّة الإقناع: مديح أبي تمام لابن أبي دؤاد[1]».
يظهر فارين كيف أن أبا تمام تمكّن من التلاعب بِبُنية قصيدة المديح في سبيل احتياجاته الخاصّة. فعلى الرغم من الخلاف الشديد بين الشاعر والممدوح، وخوفاً من أن تنقلب قصيدة المديح رأسًا على عقب إلى هجاء، أتاح المديح للشاعر مساحة للإقناع والتفاوض. يكتب فارين:

> ولكن قبل أن تستدعي الأمور اليأس من الحصول على الجائزة والشروع في تأليف قصائد الهجاء، كان الإقناع يُعطي أملًا. تكشف هذه القصيدة إذن ما يمكن للشاعر أن يفعله عندما يُخرق

---

(١) بيد أن ما يهتم به فارين هو تلاعب أبي تمام بقصيدة الاعتذار في سياق هذا التبادل المشحون مع الممدوح. وفقًا لفارين، فعلى ما يبدو أن تصادم الاعتذار والتفاخر كان السبب في فشل القصيدة الأولى. كان أبو تمّام قادرًا على تحقيق توازن أفضل بين الاعتذار والتفاخر في قصيدته الثانية التي أعادت إليه في النهاية استحسان الممدوح. يركز فارين على القصيدة الثانية، ويقدم تحليلًا مفصلًا لبُنيتها. ما يهمني هنا هو الأقسام التي يصفها فارين بأنها تفاخر. أودّ النظر في هذه الأقسام خارج سياق المديح، ومن خلال اعتبارها تأملًا شعريًّا، لا سيما الجزء الذي يستخدم فيه أبو تمام الموتيفات التقليدية من أجل تقديم تأمّلات شعرية جليّة حول بُنية القصيدة.

الميثاق (وإن لم يكن بشكلٍ غير قابل للإصلاح)،
وكيف يمكنه الاستمرار في نيل حقّه[1].

وعلى الرغم من أنّ مهارات أبي تمّام في الإقناع وُظِّفت على نحوٍ أنجح في القصيدة الثانية، فإنّ ما يُثير اهتمامي هنا هو قسم في القصيدة الأولى، قصيدة المديح الفاشل. في هذا القسم يوظّف أبو تمام موتيف الرحيل؛ بهدف تمجيد قصيدته وتذكير الممدوح بالتبادل القائم بينهما. ربما كانت النبرة الجريئة في هذا القسم، والثناء على الذات، والتحذير أسباباً في فشل الاعتذار. لكن على أيّة حال، يُقدّم هذا القسم تعليقًا مُتبصّرًا في طقوس الرحيل في قصيدة المديح، في حين يؤكد في الوقت نفسه أنّ القصيدة كأداة رئيسية للمُصالحة المرجوّة.

تبدأ القصيدة بقسم النسيب، الذي يصف فيه الشاعر المُبعد الأطلال المهجورة، تعبيرًا عن حالته النفسية بعد حرمانه من حضور مجلس ابن أبي دؤاد:

سَقى عَهدَ الحِمى سَبَلُ العِهادِ ... وَرَوَّضَ حاضِرٌ مِنهُ وَبادِ
نَزَحتُ بِهِ رَكِيَّ العَينِ لَمّا ... رَأَيتُ الدَمعَ مِن خَيرِ العَتادِ
فَيا حُسنَ الرُسومِ وَما تَمَشّى ... إِلَيها الدَهرُ في صُوَرِ البعادِ[2]

---

(١) شعرية الإقناع، ٢٢٣.

(٢) أبو تمام، ديوان، تحقيق: محيي الدين صبحي (بيروت: دار صادر، =

على الرغـم من أن قسـم النّسـيب هذا يبـدو مشـهدًا تقليديًّا للوقوف على الأطلال أو الاستسـقاء، فإنّ هناك ما هو غير عاديّ فيـه. لقـد قُـدّم فيـه المطـر (والـذي عـادةً مـا يكـون رمـزًا للحياة والخصوبـة) كجـزء مـن الموتيـف الخـراب والآثـار الافتتاحي. ووفقًـا لشـرح التبريـزي، يمكـن لكلمـة «عهـد» أن تكـون مرادفًا للمسـكن أو المنـزل، لكنها يمكن أن تشـير كذلـك إلى الماضي؛ إلـى الوقـت الذي كان الشـاعر فيه برفقة أحبّائه[1]. يرجو الشـاعر نزول المطر، إما للمساكن فينبت فيها العشب، وإما –وهو الخيار الأكثر ملاءمة لقسم النسيب– لاستحضار ذكريات هذه المساكن. إن ذكرياتها هي ما ينبت في ذهن الشاعر، ومن ثمّ فهي تستحضر صـور أحبائه الغابرة. ونـرى تأثير المطر المأمـول هطوله حاضرًا فـي البيت الافتتاحي فـي الفعل «روَّض»[2]. يربـط التبريزي فعل

= ١٩٩٧)، ١: ٢١٣.

(١) يمكـن لكلمـة «عهد» أن تعني المنزل، في حيـن يمكن أن تعني كذلك الوقت الذي كان يعرف فيه الشـاعر أحبّـاءه أو كان على تواصلٍ معهم (الزمـان الـذي عهدهم فيه). التبريزي، تحقيق، شـرح ديوان أبي تمام، ١: ١٩٧.

(٢) تجـدر الإشـارة هنـا إلـى أن أبا تمـام اسـتخدم الفعـل «روّض» بمعنى تحويـل شـيء مـا إلـى روضة. ولكن لا يسـع القـارئ هنـا إلّا أن يفكّر فـي الفعل «روّض» بمعنى «الترويض». وبهذا المعنى، يعمل المطر =

«روّض» بما يتعلق بنمو النباتات. يمكن أن يتسبب هطول الأمطار المتكـرر بازدهار مشـهد الأطلال حتى يصبـح «روضة»، ما يترك الموتيف الخراب الأوّلي غير واضح، أو مختلطًا على الأقل بآثار الخصوبـة والولادة. ومع تقـدم القصيدة، تختلط مياه المطر بمياه الدموع، ما يحول المطر إلى علامةٍ تُذكّر بالماضي.

تُصبـح قُـدرة المطـر هذه علـى اسـتحضار ذكريـات الأمور الماضية واضحةً في البيت الثاني. يحض المطر المتسـاقط دموع العيـن علـى الجريـان، ثم يقـدم البيت الثالـث مقارنة بيـن الحالة الراهنة لهذه المسـاكن وبين ما كانت عليه قبل أن يغير الزمن من هيئتها.

يدخل أبو تمام المطر في موتيف النسيب من خلال الإشارة إلـى تأثيـره في المسـاكن، ليس على نحو ما هـي قائمة في الواقع وحسـب، بـل وعلى نحـو ما هي قائمـة في ذهن الشـاعر كذلك. يؤكـد الشـاعر على العلاقة بين المطر والماضـي تأكيدًا أكبر؛ عن طريق الجناس بين «عهد» و«عهاد». ومن خلال هذا الارتباط بين المطر والحيز العقلي الذي تشـغله الأطلال، يبرهن أبو تمام على أن مـكان النسـيب يبقـى دائمًا فـي الذاكرة. من الواضـح أيضًا أن

= على ترويض أطلال الخيام أو تشكيلها بالقوّة.

أهميـة المشـاهد التي تظهر في قسـم «الأطـلال» لا يمكن فهمها تمام الفهم دون الأخذ في الاعتبار أن صور الأطلال والآثار هذه تتزامن مع صور الخصوبة الغابرة. إدراك هذا التحول المأساوي هو جوهر النسيب: نقطة الرجوع إلى الماضي[1].

سيأتي فيما بعد تجريدٌ أكثر وضوحًا لأقسام القصيدة. تمضي القصيـدة في قسـم المديـح (الأبيات ٧ – ٢٢)، حيـث يمتدح أبو تمام ابن أبي دؤاد وقبيلته:

| | |
|---|---|
| لَهُـم جَهـلُ السِباعِ إِذا المنايـا | تَمَشَّـت فـي القَنـا وَحُلـومُ عادِ |
| لَقَـد أَنسَـت مَسـاوِئَ كُلِّ دَهـرٍ | مَحاسِـنُ أَحمَـدَ بـنِ أَبـي دُؤادِ |
| مَتـى تَحلُـل بِـهِ تَحلُـل جنابـاً | رَضيعـاً لِلسَـواري وَالغَـوادي |
| تُرَشَّـحُ نِعمَـةُ الأَيّـامِ فيـهِ | وَتُقسَـمُ فيـهِ أَرزاقُ العِبـادِ |
| وَما اشـتَبَهَت طَريـقُ المَجدِ إِلّا | هَـداكَ لِقِبلَـةِ المعـروفِ هـادِ |

ينتهـي هذا القسـم بالتأكيـد على أنّ ابن أبـي دؤاد دائما على طريـق الحـق، فرحلتـه إلى المجـد والفضيلة لا يعوقهـا التردّد أو الشـك. في الأبيات التالية، يقدم أبو تمـام مقطعاً قصيراً من ثلاثة أبيـات، يُعبر فيه عن آماله الراسـخة في الممـدوح على الرّغم من سَفره المسـتمر. تحتـوي هـذه الأبيـات الثلاثة علـى عناصر من

(١) ياروسلاف ستيتكيفيتش، «صبا نجد»، ٢٤.

موتيف الرحيل، حيث يصف الشاعر المتضرّع المشاق التي تغلّب عليها في رحلته إلى الممدوح.

وما سافرتُ في الآفاقِ إلا　　ومن جدواكَ راحلتي وزادي

بيد أن أبا تمام يقلب مفهوم السّفر إلى الممدوح من خلال وضعه بجوار الاستقرار النفسي والسكون الذي ينشأ عن الاعتراف بالممدوح كوِجهةٍ نهائيّة للرحلة. وهكذا يكون الشاعر مُستقرًّا ومسافرًا في آنٍ واحد، مستقرًا على آماله على الرغم من أنّه يسافر نحوها.

مقيم الظن عندك والأماني　　وإن قلقت ركابي في البلاد

يكشف تجاور «مُقيم الظّن» و«قلقت» عن دور موتيف الرحيل في قصيدة المديح العربيّة. الرحلة هنا رحلةٌ نفسيّة وإبداعيّة، ويمكن أداؤها بدون الرحلة الجسديّة، كما يوضّح أبو تمّام لاحقًا في القصيدة. إنها رحلة تؤدّيها أبياتٌ شعرية «راسخة» و «بِكر». ينتهي هذا القسم الذي يشبه الرحيل بالتأكيد على الإحساس بالوجهة يوفّره الممدوح. وهذا يحوّل الرحلة من تطواف إلى مسعى، من رحيل أو مغادرة إلى عودة، ويستبدل في نهاية المطاف قلق الرحلة بطمأنينة الوجهة. يتلاعب أبو تمام بمعنى كلمة «معاد»:

معــاد البعــث معــروف ولكــن نــدى كفّيك فــي الدنيــا معادي

من المعاني الأخـرى لكلمات «معاد» المذكورة هنا، البعث و القيامـة. مـن الواضـح أن أبـا تمّـام يسـتغلّ الـدلالات العديدة للجـذر الذي اشـتُق منـه الفعل؛ «عاد» (من عودة) واسـم المكان «معاد» (الآخرة) من أجل قلب مفهوم الترحال إلى نقيضه تمامًا، كما فعل في البيت ٢١ بعبارة «مُقيم الظن».

فـي البيت الثالث والعشـرين، يُقدّم أبو تمـام اعتذارًا صريحًا يذكر فيه الحادثة التي تسببت في حرمانه من رعاية الممدوح:

أَتـانـي عـائِرُ الأَنـبـاءِ تَسري عَــقــارِبُــهُ بِــداهِــيَــةٍ نَــآدِ
نَثا خَبَرٌ كَـأَنَّ القَلبَ أَمسى يُجَـرُّ بِـهِ عَلـى شَـوكِ القَتـادِ
كَأَنَّ الشَــمسَ جَلَّلَهـا كُسـوفٌ أَوِ اِسـتَتَرَت بِرِجـلٍ مِـن جَـرادِ
بِأَنّـي نِلـتُ مِـن مُضَـرٍ وَخَبَّـت إِلَيـكَ شَـكِيَّتي خَبَـبَ الجَـوادِ
وَمـا رَبـعُ القَطيعَـةِ لـي بِرَبـعٍ وَلا نـادي الأَذى مِنّـي بِنـادِ
وَأَيـنَ يَجـورُ عَـن قَصدٍ لِسـاني وَقَلبـي رائِـحٌ بِرِضـاكَ غـادِ[1]

تمثـل الأبيـات من ٢٩ إلـى ٤٣ التضرع والتعبيـر عن الندم، وهـذا تقليـدٌ مُتوقّـع فـي الاعتـذار. فـي الحقيقة، يشـير أبـو تمام بوضـوح في البيت ٣٧ إلـى قصيدة الاعتذار الأصليّـة النموذجيّة

(١) أبو تمام، ديوان، ١: ٢١٥.

للشاعر الجاهلي النابغة الذبياني، وهي قصيدةٌ كان ممدوحه على علـمٍ بهـا بكُلّ تأكيد. من خلال القيـام بذلك، يقيم أبو تمام توافقًا بينـه وبيـن واحد من أعظـم مؤلفي قصائد المديـح الاعتذارية في التـراث الشـعري العربي ويلفـت الانتباه -عن وعـي- إلى النوع الأدبـي وتقاليده التي يبـدو أنه التزم بها إلى حدٍّ كبير في قصيدته. تُبرز هذه الإشارة إلى النابغة خطوة يوشك أبو تمام الإقدام عليها والتـي تنحرف بشـكل صارخ عمـا هو متوقع من الشـاعر المادح المُتضـرّع. إذ تأتـي فـي نهايـة القصيـدة أبيـات تسـتخدم عناصـر الرحيـل لوصف القصيدة نفسـها. تعمل هـذه الأبيات على إزاحة قسـم المديح مـن موضعه المُتوقّع فـي نهاية القصيدة واسـتبداله بمديحٍ ميتاشعريّ للقصيدة. وبهذه الطريقة يجعل أبو تمام مدحه للممدوح ثانويًا، كما لو أنّ غرض هذه القصيدة تأملٌ ميتاشـعري تحتل فيه القصيدة لا الممدوح مركز الصّدارة.

يبـدأ هـذا القسـم بالبيـت ٤٤، ويحتـوي علـى عناصـر مـن الرحيـل، موضوعـة على نحوٍ غيـر تقليدي في القصيـدة. والثيمة الرئيسية لهذا القسم هو القصيدة نفسها. إن الإساءة إلى الممدوح (كمـا هـو موضـح فـي الأبيـات ٢٣-٢٨) مبالـغ فيهـا ومليئـة بالافتـراءات. فـي البيـت ٢٦، يصـف أبو تمام تتابع هـذه الأخبار المغرضـة بحصـان سـريع الركـض. ولمواجهـة هـذا الاتهـام

«المتسارع»، يرسل الشاعر في القسم الختامي من القصيدة (الأبيات ٤٤-٥١) قطيعًا سريعًا من أبياتٍ بِكر؛ أملًا في أن تبرّئه.

يأتي القسم الأخير بمثابة نظرة إلى القصيدة بأكملها ويتضمن تأملاً ووعياً بعلاقتها بتقليد المديح العريق الذي تنتمي إليه. تعكس بياتريس غروندلر الوعي الذي ينطوي عليه هذا القسم، من خلال تسميته بـ «النقلة النقدية» في القصيدة العباسية. وفي سياق بحثها في شعر المديح لابن الرومي، ترى غروندلر أن النقلة النقدية هي أعظم مساهمات ابن الرومي في القصيدة العباسية. وتجد أن من المناسب تسميتها بـ «النقلة النقدية metas-trophe»؛ لأن المقطع الأول "meta" يشير إلى مستوى يتناول الموضوع قيد التباحث أو يتجاوزه. وتقول غروندلر: إن النقلة النقدية «لا تعلق على القصيدة التي تنتمي إليها وحسب، بل تتأمل إيضاً في أخلاقيات تبادل المديح والعلاقة بين الشاعر مع الممدوح بشكل العام[1]».

ونظرًا لاهتمام غروندلر بالعلاقة بين الشاعر والممدوح، فإنها تركز على قيمة النقلة النقدية؛ باعتبارها وسيلة لمناقشة أهداف التبادل القائم وشروطه. غير أنّ هناك بالتأكيد بُعدًا ميتاشعرياً يسمح للشاعر بالتأمل في قصيدته، ليس في ضوء

(١) بياتريس غروندلر، شعر المديح العربي في العصور الوسطى، ٥٢.

العلاقـة مـع الممدوح وحسـب، ولكن أيضًـا بالنسـبة إلى جميع الشـعراء السـابقين الذيـن كتبوا قصائـد المديح. في هـذه «النقلة النقديّـة»، يعبّر أبو تمام عن رأيه في النقاشـات النقدية التي كانت تـدور في ذلـك الوقت. إنه يمتدح قصيدته، ويعطي -بشـكل غير مباشـر- رأيًا نقديًّا في الطريقة الذي ينبغي أن يكون عليها الشّعر. يصـف أبو تمام كذلك دور الممدوح فـي تأليف قصيدة المديح، بالإضافة إلى تقويم علاقته بالممدوح في ظل الرعاية التي تشمل الطرفين.

إِلَيـكَ بَعَثـتُ أَبـكارَ المعانـي ... يَليهـا سـائِقٌ عَجِـلٌ وَحـادي

جَوائِـرَ عَن ذَنابـى القَومِ حَيرى ... هَـوادِيَ لِلجَماجِـمِ وَالهَـوادي

شِـدادَ الأَسـرِ سـالِمَةَ النَواحـي ... مِـنَ الإِقـواءِ فيهـا وَالسِـنادِ

يُذَلِّلُهـا بِذِكـرِكَ قَـرنُ فِكـرٍ ... إِذا حَرَنَـت فَتَسـلَسُ فـي القِيادِ

لَها في الهاجِسِ القَدحُ المُعَلّى ... وَفـي نَظـمِ القَوافـي وَالعِمـادِ

مُنَزَّهَـة عَـنِ السَـرَقِ المُـوَرّى ... مُكَرَّمَـة عَـنِ المَعنـى المُعـادِ

تَنَصَّـلَ رَبُّهـا مِـن غَيـرِ جُـرمٍ ... إِلَيكَ سِـوى النَصيحَـةِ وَالوِدادِ

وَمَن يَأذَن إِلى الواشـينَ تُسـلَق ... مَسـامِعُهُ بِأَلسِـنَةٍ حِـدادِ[1]

يجـد فارين في البيتين ٤٤ و٤٥ تعليقًا على الجدل المحتدم حول قضية اللفظ والمعنى. نجد أبكار المعاني تتقدّم على «سائِقٍ

(١) أبو تمام، ديوان، ١: ٢١٨ - ٢١٩.

عَجِل» و«حادي». «إن العناصر المنظّمة للوزن (السائق) والقافية (الحادي) تستطيع بالكاد مواكبة المعاني البِكر الجريئة»[1]. بهذا يؤكد أبو تمام على أسبقية الأفكار وإمكانية خلق أفكار جديدة، على عكس ما صرَّح به كبار النقاد في عصره. وأنّ هذا لا يعني أنّه تجاهل القواعد الضروريّة للتأليف. ففي البيت ٤٦، نجده يصف أبياته بأنها مؤلفة بإحكام وخالية من أي عيبٍ فني كالإقواء والسِّناد[2]. وقد ألمح الشاعر في البيت السابق أن أبياته تسمو فوق كل العيوب ابق عندما جعلها «جوائرَ عن ذنابى القوم وجعلها «هواديَ للجماجم والهوادي». يمكن للمرء تخيل مسيرة الإبل في القافلة كبيتٍ شعريّ، يتحرك بقّوةٍ وثقة نحو الممدوح. يؤكد أبو تمام كذلك على أصالته في البيت ٤٩، إذ يقول لممدوحه إنّ أبياته «مُنزّهة عن السَّرَق المورّى» و«مُكرّمة عن المعنى المعاد».

يأتي وصف دور الممدوح في تأليف القصيدة على نحوٍ جميل في صورة الإبل العنيدة التي لا تقتنع بمتابعة المسير إلا مع ذكر ابن أبي دؤاد. فاسم الممدوح حافز ضروريّ لهذه الرحلة؛ إذ

---

(١) فارين، شعرية الإقناع، ٢٢٦.

(٢) الإقواء والسناد من عيوب التقفية في الشعر. أنظر: ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص ١٠.

أنّ الشاعر ليس قادراً على قطع المسافات الوعرة إلا بسبب الأمل في مصالحة ممدوحه.

يُذَلِّلُها بِذِكرِكَ قَرنُ فِكرٍ إِذا حَرنت فَتَسلَسُ في القِيادِ

يجدر بنا هنا الوقوف عند كلمة «ذكر» التي وردت في البيت ٤٧ كإشارة إلى ابن أبي دؤاد. إنها تُذكّر القارئ باستخدامات الكلمة في الشّعر العُذري، حيث يؤدي مجرد ذكر الحبيبة مجازيًّا إلى استدعاء حضورها. ومن خلال الادعاء بأن ذكر الممدوح هو ما يروّض الناقة العنيدة، يخلع الشاعر على ممدوحه صفة الحبيب المثالي، ويشير في نفس الوقت إلى دوره في تأليف القصيدة. لا يكون الممدوح هنا مصدر الإلهام فحسب، بل هو الوجهة التي تسير إليها نوق الشعر بفارغ الصّبر.

في هذه الاستعارة الموسعة، تكون الأبيات الشّعرية المهداة إلى ابن أبي دؤاد هي النوق في رحلة أبي تمام. إنها المطيّة التي تعمل على إيصاله إلى ممدوحه أكثر من أيّ ناقةٍ أخرى. وباختياره استعارة رحلة القافلة، يشرح أبو تمام لجمهوره العباسي الدور المجازي للصحراء في السماح للشاعر بالانتقال من اغتراب قسم النسيب إلى المصالحة مع ممدوحه.

ولكن، ووفقًا للروايات، فشلت هذه القصيدة في تحقيق

التأثيـر المطلـوب في ابـن أبي دؤاد. مـن الممكن جـداً أن يكون السـبب في ذلك أنّ القصيدة انتهت بملاحظة قوية جدًّا، إذ كانت ملاحظـة توبيخيـة أكثر منها اعتذارية. يصـوّر أبو تمَّام الأمر وكأن خطأه الوحيد في حق ممدوحه ما هو إلا «النّصيحة والمودّة». إنه يجعـل الممـدوح يبـدو وكأنه لا يسـتطيع تمييز النصيحـة الجيدة عندمـا تقـدم لـه ولا يتمتـع بالحكمة التـي تمكنه مـن التفريق بين الحقيقـة والافتراء. تنتهي القصيدة ببيت يبدو فيه أن أبا تمّام يُهدّد ابن أبي دؤاد أكثر مما يطلب عفوه.

وَمَن يَأذَن إِلى الواشينَ تُسلَق مَسـامِعُهُ بِأَلسِـنَةٍ حِدادِ

أُزِيـحَ غرض أبي تمّام في هذه القصيـدة وطغى عليه تفاخره الشـعري. لقد خضع المديح الموجّه للممدوح -في الأبيات ٧: ٢٢- للأقسـام التاليـة وأصبح ثانويًّـا أمامها. تقليديًّـا، يعتبر الثناء آخـر قسـم موضوعاتي فـي قصيدة المديـح. إنه غـرض القصيدة الـذي تتقـدّم باتجاهه منذ البدايـة. ومع ذلك، فإنّ أبـا تمام هنا لا يغيـر تركيز القصيدة فحسـب، بل يقلـب رسـالتها كذلك؛ فيغيرها من مديحٍ إلى فخرٍ بارع ولاذع في الوقت ذاته. إنه يستخدم بمهارة موتيف الرحيل وصورة الإبل المسافرة من أجل تقديم بيان قوي للغايـة، حـول الطريقة التي تنقـلُ بها القصيدة المعنـى، والطريقة

التـي تحمـل بهـا أبيات الشّـعر الرسـائل المعلنـة والخفيـة في آنٍ واحد.

إنّ هـذه القصيدة مثال على صوت أبي تمام الشـعري القوي القادر على المغامرة بالتعبير الشعري في مناطق جديدة بكر، وهو ينظـر فـي الوقت ذاته إلى الـوراء نحو الطُّرُق المعبّـدة جيدًا بعين التبصّـر والنقد. في مقطع قصير لا يتجاوز ثمانية أبيات، يسـتطيع أبـو تمـام تمجيد قصيدته وتلخيص تقليد المديح. إنه قادر كذلك على الخروج من دوره كشاعر متضرّع، ليقدم لنا صورة ديناميكية وبصريّـة للعلاقة بين الشـاعر والممدوح. وعلـى الرغم من كونه مجازيّاً، فإن القسـم الميتاشعري من قصيدته قادر على استخراج الـدور والتجريدي لموتيف الرحيل الأصلي. ومع أن هذا التبادل تبـادلٌ فاشـل، إلا أنـه يقـدم نظـرة نقدية مُتعمّقـة فـي التقليد وفي الشّكل الذي كُتب به.

## ٢. ابن الرومي يرحل مجاوزاً «بيتاً بعد البيت»

أشـاد الباحثـون والنقاد -الكلاسـيكيون منهـم والحديثون- بابـن الرومـي لفهمه الديناميكـي للتقاليد الذي يتجلـى في قدرته علـى التلاعـب بالأعراف والموتيفـات التقليدية. وفـي مقال عن تلاعـب ابـن الرومـي بموتيـف الرحيـل التقليـدي علـى وجـه

الخصوص، يشير فان خيلدر إلى «عزم الشاعر على استخراج كل تصوّر ممكن من موتيف مُعيّن وعدم التخلي عنه قبل استنفاده» وخبرته في استخدام التغاير[1] المتمثل في «حياده المتعمّد عن الثيمات المعروفة عن طريق قلبها رأسًا على عقب أو المجادلة بعكس الرأي السائد[2]». تحوّل هاتان السمتان -إلى جانب نَفَسه الطويل- معظم صور ابن الرومي المركبة إلى تأملات حول الموتيفات المستخدمة نفسها. والقصيدة التي يشير إليها فان خيلدر في مقالته قصيدة يتفحص فيها ابن الرومي موتيف الرحلة. في قصيدة المديح الموجهة إلى أحمد بن محمد بن ثوابة، يعترض ابن الرومي على السفر من الأساس، وهي خطوة يمكن تصنيفها ضمن التغاير. نجد الشاعر -على الرغم من كونه متضرعًا- يسعى لكسب ودّ ممدوحه، مترددًا بشأن السفر وتعريض نفسه لصعوبات الرحلة الصحراوية. لكن لا ينبغي لنا النظر إلى ذلك على أنه فشل أو خطأ من جانبه، فلماذا يسافر المرء إذا كان بإمكانه بدلاً من ذلك إرسال قصيدة كتلك التي بين

---

(١) يُعرِّف ابن رشيق التغاير بقوله: «أن يتضادّ المذهبان في المعنى حتى يتقاوما، ثم يصحّا جميعًا»، العمدة، ٣٨٤.

(٢) جان فان خيلدر، « المسافر المذعور: مُعارضة ابن الرومي للرحيل»، مجلّة الأدب العربي ١ ,٢٧ (١٩٩٦): ٣٧.

أيدينا؟ تبدأ القصيدة باحتجاج مطوّل على السفر، يشرح فيه ابن الرومي مخاوفه، ويصور حماقة الرجال الذين يُعرِّضون أنفسهم بالسفر لغدر القدر ، ويصف نفسه بأنه جبان. فبرغم رغبته في الحصول على الهبات، فإنه على استعداد للتخلي عن إمكانية الربح المادي إذا كان ذلك يعني تعريض نفسه لأخطار الطريق.

أذاقتنيَ الأسفارُ ما كَرَّه الغِنَى إليّ وأغراني برفض المطالبِ
فأصبحت في الإثراء أزهد زاهدٍ وإن كنتُ في الإثراء أرغبَ راغبِ[1]

وبعد ذلك يقلب ابن الرومي في القصيدة الاتجاه التقليدي للرحلة، ويدعو إلى استبدالها -على سبيل التغيير- برحيل عطايا الممدوح في الاتجاه المعاكس.

كمثل أبي العباس إنَّ نوالَهُ نوال الحيا يسعى إلى كلِّ طالبِ
يُسيِّر نحوي عُرْفَهُ فيزورني هنيئاً ولم أركبْ صعابَ المراكبِ[2]

في هذه القصيدة، يستغني ابن الرومي عن طقس الرحلة في القصيدة، ويجادل بأنه زائد عن الحاجة ما دامت القصيدة نفسها تسافر إلى الممدوح. يحدث التبادل بين رحلتي الشعر والكافأة في اتجاهين متعاكسين. لكن في سياق هذه الحُجة، يشرح ابن

---

(١) ابن الرومي، ديوان، ١ : ٢١٣.

(٢) ابن الرومي، ديوان، ١ : ٢١٨.

الرومي دور فكرة الرحيل التقليدية، حتى وإن كان في الوقت ذاته مُعترضًا عليها. إنه يكشف عن الرحيل كاستعارةٍ شعريّة. فبما أن القصيدة هي في الواقع التي تسافر، لم يعد الشاعر بحاجة إلى طقوس مجازية للعبور أو السفر.

في قصيدة أخرى موجّهة لعبيد الله بن عبد الله، يقدم ابن الرومي تحليلًا ميتاشعريًا مُتعمّقًا لفكرة الرحيل. وكما في القصيدة المذكورة أعلاه، لا يرى ابن الرومي الحاجة إلى خوض رحلةٍ من جانب الشاعر ما دامت القصيدة نفسها ترحل. تبدأ القصيدة ببيتٍ يبدو للوهلة الأولى كافتتاحية نسيب تقليدية، لكن سرعان ما يكتشف القارئ بأنها تصريح نقدي؛ لا يشير إلى استخدام الشاعر موتيف الحبيب الراحل الافتتاحي فقط، وأنما يستحضر أيضًا الافتتاحيات السابقة، مما يؤكد الحوار والمفاوضات الجارية بين ابن الرومي وشعراء العصر العباسي المولّدين، وأساتذة الشكل الأصلي للقصيدة. وفي الواقع، يبدو أن هذه الافتتاحية بالتحديد محاكاة واضحة لافتتاحية الشاعر الإسلامي ذي الرمّة (ت ١١٧/ ٧٣٥). تبدأ قصيدة ابن الرومي بهذا البيت:

ألم تُسأل اليوم الظباءُ الكوانسُ متى ظَعنتْ أشباهُهنَّ الأوانسُ[1]

---

(١) ابن الرومي، ديوان، ٣: ١٢٢٠.

ويقول ذو الرمة على البحر نفسه (الطويل) والقافية نفسها:

أَلَم تَسأَل اليَومَ الرُسومُ الدَوارِسُ     بِحُزوى وَهَل تَدري القِفارُ البَسابِسُ[1]

يبدو أن قصيدة ابن الرومي ردٌّ أو تعليق على ذي الرمة. إنّ نبرته نغمة نسيب غير شخصي، يتأمل فيه ابن الرومي في التشبيب على النحو الذي قدمه الشعراء السّابقون، ولا سيما ذو الرمة.

ألم تُسأل اليوم الظباءُ الكوانسُ     متى ظَعنتْ أشباهُهنَّ الأوانسُ

لئن أضمرتْهُنّ الحدوجُ ولن ترى     بدوراً بدتْ ليست لَهُنَّ حنادِسُ[2]

يصف المشهد الافتتاحي شبيهات الغزلان، أي المحبوبة الراحلة ورفيقاتها، يمرحن في حديقة جميلة بأنوثة لا نظير لها. بيد أنه لا يوجد تأكيد على علاقة عاطفية بين الشاعر وهذا المشهد. إنه يبدو منفصلًا عنه، وكأنه يصف افتتاحية نسيب عامة. يتجلى هذا على نحو أكبر في البيت ١٩ عندما يقول:

بأمثالهنَّ انقاد ذو الحلم للهوى     جَنيبًا وأبكتهُ الرسومُ الدوارسُ[3]

يأتي الوصف السابق لنساء ربما أثرن مشاعر الشوق

---

(١) غيلان بن عقبة ذو الرمّة، ديوان ذي الرمة، تحقيق: عبد القدوس أبو صالح (دمشق: مطبعة مجمع اللغة العربية، ١٩٧٣) ٢: ١١١٧.

(٢) ابن الرومي، ديوان، ٣: ١٢٢٠.

(٣) المرجع نفسه، ٣: ١٢٢١.

والحنين، ليس بالضرورة لدى ابن الرومي نفسه، ولكن لدى الشاعر الحكيم الذي «أبكته الرسوم الدوارس»؛ تلك الرسوم التي أشار إليها ذو الرمة في بيته الافتتاحيّ. يتضح لنا من بداية هذه القصيدة تشكيك ابن الرومي في النوع الأدبي الذي يكتب فيه. وهو قادر على النظر في القصيدة التي يقدّمها نظرة نقدية، والتعليق على موقفها من التقليد الذي تنتمي إليه. تنتهي هذه الافتتاحية الميتاشعريّة التي تطلق حوارًا مع التقليد من خلال استحضارها الواضح لذي الرمّة، في البيت ١٩. وتبعًا للتقليد الذي ابتدأه الشعراء الأمويّون واستمر مع الشعراء العباسيين، ينتقل ابن الرومي من قسم النسيب إلى قسم المديح مُتخلّيًا عن موتيف الرحيل. يفتتح البيت ٢٠ قسمًا طويلًا من المديح، ينتهي في البيت ٩٤. يحتوي هذا المديح على العديد من الموتيفات التقليدية،كمدح قبيلة الممدوح والتأكيد على نسبه الشّريف.

بني طاهر ما من رأى ما بلغتُمُ بمستنكرٍ أن يلمس النجمَ لامسُ[1]

وترى بياتريس غروندلر، فإن مدح الأسلاف يأتي كتمهيد للثناء على الكرم الذي هو محور قصيدة المديح. «يأتي مدح

---

(١) المرجع نفسه.

الأسلاف بمثابة مُقدّمة للمديح الفردي المُوجّه للممدوح، تأكيدًا على الموثوقية التي تستمر في القسم الخاص بالكرم[1]».

ينتهي مدح الأسلاف (مديح النسب) عند البيت ٤٢، حيث يقول ابن الرومي: إنه على الرغم من أنّ جميع بني طاهر يستحقون الثناء الذي قدمه حتى الآن، إلا أنه سيخصّ بالمديح الآن أحد شبابهم الشجعان (الفتى): عبيد الله. وبالطبع يشدّد ابن الرومي على صفات مثل: وفاء المرء بوعوده، واحترامه لكلمته (البيتان ٦٢ و٦٣)، والعطاء السخي دون توقع أي شيء في المقابل (الأبيات ٦٥-٦٨)، وهو أسلوب يستخدمه معظم شعراء المديح من أجل إلزام ممدوحيهم بإعطائهم مكافآت تبرهن على المدائح الذي تلقّوه وتؤكد عليها، وإلا فسيتراجع الشاعر عن مديحه وسيلحق بهم العار[2] على إثر ذلك. بعبارة أخرى، يصور ابن الرومي في مديحه صورة «الممدوح المثالي» التي يتعين على عبيد الله أن يجسدها بأفعاله.

وفي البيت ٧٣، يثني ابن الرومي على ممدوحه بصفة تُهيّئ كلًّا من الممدوح وجمهور القصيدة للتطور الذي يوشك على تقديمه، فيثني على الممدوح لمعرفته بالشعر، وهو موتيف شائع

(١) غروندلر، شعر المديح العربي في العصور الوسطى، ٥٥.

(٢) سوزان ستيتكيفيتش، شعريّة الشرعيّة الإسلامية، ١٨١ - ١٨٢.

إلى حد كبير في قصائد المديح. غير أنه يمكن فهمه في هذا السياق كإنذارٍ مسبق بالانحرافات التي يوشك ابن الرومي على القيام بها مع اقتراب القصيدة من نهايتها. إنها ليست انحرافات شكلية أو هيكلية، بقدر ما هي إعادة تفسير نقدي للنموذج الأصلي. يدعو ابن الرومي في هذا القسم الأخير إلى مُقاربةٍ نقديّة جديدة لفهم القصيدة بشكلٍ عام وفهم موتيف الرّحيل على وجه التحديد.

تنتهي القصيدة بقسمٍ يوضّح نهجه الميتاشعريّ وما فيه تغاير. وعلى الرغم من أن هذا القسم يتحدى التوقعات، فإنّ ابن الرومي يتوقّع أن يكون ممدوحه الكُفء والمثقّف قادرًا على تقديره. في البيتين ٧٣ و٧٤، يوصف عبيد الله بأنه خبير في الشعر، وأنه لا يتمتّع بذوقٍ رفيع ومُرهف فحسب، بل يمتلك كذلك رؤية «تحديثية» تقدّمية. من الواضح تمامًا هنا أن ابن الرومي يستخدم مكانته كشاعر مديح يمتلك القدرة على وضع المعايير وإصدار الأحكام، ليقدم لنا موقفًا نقديًّا حول كيفية تقدير الشعر. يكشف البيت ٧٣ بشكلٍ خاص عن هذا النهج أو الذوق الجديد الذي يروّج له ابن الرومي. تُعدّ كلمة «جدّد» (حدّث، أحيا) محورية في هذا البيت:

فتى آنس الآداب من بعدِ وحشةٍ وجدّد مِنهاجَ العلا وهو دارسُ[1]

---

(١) ابن الرومي، ٣: ١٢٢٤.

لا يقتصر معنى كلمة «آداب» هنا على الشّعر وحسب. إنها تعني جميع فنون الكلام (الأدب)، وتعني كذلك الأخلاق واللطف والتهذيب العام. ووفقًا لهذا البيت، روّض عبيد الله الآداب بعد فترة من العزلة والابتعاد (آنس الآداب من بعد وحشةٍ). تعمل هذه الثنائية (بين المروّض والمتوحش) كتأكيدٍ على تحولٍ كبير في الذوق الشعري، وعلى أنّ هذا الممدوح متعلم ومثقف بما يكفي لفهم هذا التحول وتقديره. يستحضر ابن الرومي هذه الثنائية فيما بعد في مدحه لعبيد الله كحاكم.

يمكن قراءة البيت ٧٣ كبيان نقدي يتناول العلاقة مع التراث. يمكن لكلمة مِنهاج أن تعني المسارات الراسخة أو المنظومة الثابتة أو التقاليد. ويعتبر استخدام صفة الدارس (المطموس) مهماً للغاية؛ لارتباطها الفوري والمباشر بموتيف الأطلال التمهيدي التقليدي. بيد أنه يستخدمها في هذا البيت لوصف الأساليب التي تحتاج إلى إعادة تعريف وتحديث. وعلى الرغم من أن موضوع هذا البيت هو الممدوح عبيد الله، إلا فإنه من الجليّ أن ابن الرومي يمهد الطريق لصياغاته الجديدة والتأمّل في منهاج القصيدة، ولا سيما في موتيف الرحيل. يعد هذا البيت أيضًا طريقة لابن الرومي في انتقاء جمهور مُعيّن. لا يمكن لأي شخص أن يقدر هذه القصيدة؛ إذ يجب أن يستقبلها جمهور

مؤهـل يمثّلـه عبيد الله الممـدوح. ومع أن البيت يبـدو كثناءٍ على عُبيد الله، فإن الثناء على القصيدة نفسها يتراءى من خلاله، كاشفًا عـن اهتمامات ابـن الرومي الأعمق: القصيـدة وأدائها. يذكّرُ هذا البيتُ الجمهورَ بالمسـتويين المرجعيّين اللذين تشـير إليهما هذه القصيدة باسـتمرار: السـطح المباشـر الذي يثني على الممدوح، والمسـتوى الأعمق الذي يكون المديح فيه مجرد مُحفّز. وهكذا يصبح محور الاهتمام متمثلاً بالقصيدة وموتيفاتها.

ينهـي ابـن الرومـي قسـم المديـح بتناوله المباشـر لمناسـبة القصيـدة؛ تولّـي عبيد الله منصبـه الجديد كحاكـم (الأبيات ٨٤-٩٤). إنّه شـرفٌ يسـتحقه هذا الممدوح عن جدارة. ومرة أخرى، يسـتخدم ابن الرومـي ثنائية المـروّض والمتوحش لوصف حكم الممدوح العادل والكُفء. فمنذ توليه السلطة، أصبحت المنطقة الواقعة تحت سلطته مُروّضة وخاضعة. يؤكد البيت ٩٠ على قوة الممـدوح الرمزيـة ؛ باعتبارهـا تجسـيدًا للسـلطة. ليسـت قوتـه العسكرية ما روّض المنطقة وجعلها خاضعة، بل اسمه.

ولما تولاها اسمُكَ الخير أصبحت وجانبُها الوحشيّ باسـمك آنسُ[1]

هـذا الحكـم المتحضّر المتطور الذي لم يُؤسـس على القوة

---

(١) المرجع نفسه، ٣: ١٢٢٥.

الغاشمة، بل على الاحترام والرهبة المستوحيين من اسم الممدوح هو بمثابة استعارة تؤكد قدرة الشاعر على ترويض موتيفات القصيدة الأصليّة. وفي ظل حكم عبيد الله وحمايته، يسود السلام والعدالة على الجميع، حتى في الأراضي القاحلة (القفار البسابس). وهنا يشير ابن الرومي مرة أخرى إلى مطلع قصيدة ذي الرمّة. وتمامًا كما روَّض عبيد الله المناطق البرية الجامحة حكمها وأدارها، يواصل ابن الرمي توضيح الكيفية التي يمكن من خلالها إعادة صياغة القصيدة، وتجنّب مسارات رحلتها الشائكة، وقيادتها في مسارٍ «شِعريّ» أكثر سلاسة.

بعد تهنئته الممدوح لتوليه منصب الوالي، ينتقل ابن الرومي إلى وصف عملية تأليف القصيدة نفسها. هذا القسم (الأبيات ٩٤-١١٠) تُطلق عليه بياتريس غرويندلر: النقلة النقدية؛ لأنّه يحتوي على ملخص لتبادل المديح وإهداء القصيدة[١]. إنه أدائيّ وتأملي، وينطوي على درجةٍ معينة من المباشرة. بيد أن غرويندلر تربط هذا الوعي تحديدًا بالعلاقة بين الممدوح والشاعر. وعلى الرغم من أنها تشير إلى ثلاثةِ أنواعٍ مختلفةٍ من النقلات النقدية: القصيرة والطويلة والأطول[٢]، تؤكّد أن «جوهر النقلة النقدية هو

(١) غروندلر، شعر المديح العربي في العصور الوسطى، ٧٣.
(٢) المرجع نفسه، ٥٦ - ٥٧.

الإهـداء». تتعلـق الاختلافات في النقلات النقديـة بـ «التأكيدات التـي تؤثـر علـى رضـى الشـاعر أو عـدم رضـاه» والتـي تحيـط بالإهـداء[1]. بعبـارةٍ أخـرى، مصطلـح « ميتـا meta» فـي عبـارة غروبندلر «النقلة النقدية metastrophe» يبرّره الوعي بالديناميكية السياسية للتبادل بين الممدوح والشّاعر. إنّني أرى في هذا القسم وفي أقسـام أخرى مثله، أنّ الشـاعر لا يعلّق على التبادل الفردي ودرجـة الرضـا الناتجـة عنه فقط، ولكـن يعلق أيضًا تعليقـاً نقدياً أوسـع، يكشـف عن اهتمامه بمسـائل أكبـر تتصل بالنـوع الأدبي والعلاقـة مـع التـراث. وعلـى الرغم مـن أن هذا القسـم هو»نقلة نقدية» تعلّق على هذه القصيدة بالذات، فإنه يعد كذلك ميتاشعريًّا فـي تعليقـه على النمـوذج الأصلي لقصيـدة المديـح. يكمن هذا التأمل الميتاشـعري في الأبيات التي تسـبق الإهداء الذي يتضمن فعـل الخطـاب الأدائـي: «منحتكَها». وتُسـتخدم اسـتعارة الظباء البريـة، التـي يشـار إليهـا بالوحـش، للتأمّـل فـي موتيـف الرحيل التقليدي وتفسيره. إن ما يمثّله «الوحش» -أو ما يمكن أن يمثّله- يزيد من أهمية هذا القسـم وأغراض الشـاعر منه. ففي المسـتوى السطحي، يشـير الوحش للحيوانـات البرية والأراضـي الوعرة، التي غالبًا ما يصادفها الشاعر ويتغلب عليها في قسم الرحيل. أما

(١) المرجع فنسه، ٥٦.

فـي المسـتوى المجازي، فـإن الوحش الذي يواجهه الشـاعر في طريقه نحو الممدوح هو الشـعر نفسـه، أو بالأحرى الشـعر الذي لـم يُـروّض بعد بمهـارة الشـاعر. وبالنظر إلى هذين المسـتويين، يمكن للمرء التعرف بسهولة على تلاعب ابن الرومي الميتاشعري بعنصر الرحيل في القسم الآتي.

إليك ذعرتُ الوحشَ من كل مأمنٍ     لهـنَّ بـه عـن سَـخْلهن مَلاحسُ
إليـكَ تداعتني القوافـي ولـم أقل     إليك تداعتني الفيافي البسـابس
أتيْتُـك من أدنى مزاري يخب بي     إليك رجائي لا القِلاصُ العرامس
أجـاوزُ بيتـاً بعـد بيـتٍ وأمتطـي     هواجسَ فكـرٍ بعدهُـنَّ هواجـس
دعوتُ غريب الشعر باسمك فارعوى     إلـيَّ مُجيبـاً وهـو باسـمك آنـس
فألَّفـت منـه إذ تجمَّـع وحشُـهُ     وهـنَّ رُتـوعٌ بالفـلا وكوانـس
فجـاءتْ قوافيـه تُبـاري صـدورَهُ     كمـا تتبـارى القاربـات الخوامـس
منحتُكهـا تحـدو المطيَّ علـى الونَى     وتنفي الكرى عن ذي السُرى وهو ناعس
من اللائي لا يُخزي الوجوه نشيدُها     إذا منشـدٌ باهَـى بها مـن يُجالس
تهـزُّ قنـاةَ الظهـر عـن أرْيَحيَّـةٍ     كما هز رُمحاً للطعانِ مُداعس[1]

في هذا القسـم يسـتخدم ابن الرومي عناصـر الرحيل ليتأمل في القصيدة، مع أن القصيدة لا تحتوي على قسم للرحيل. يمكننا فهـم هـذا الإغفـال على أنـه طريقة الشـاعر فـي التعبيـر عن عدم

---

(١) ابن الرومي، ٣: ١٢٢٥ – ٥٦.

حاجته لذاك الانتقال الطقوسـي. يلاحظ فان خيلدر في مناقشـته للقصيـدة ١٦٢ مـن الديـوان أن «ابـن الرومـي يرفـض طقـوس العبور[١]». يتجلى رفض الطقوس فيما يسـميه فان خيلدر بالقسم المضـاد للرحيل الـذي يعارض فيه ابن الرومـي صراحة الترحال والسّفر، ويؤكّد أنّ قصيدته رسول جيد، يمكنه أن يريحه من عناء الرحلـة. يوضـح فـان خيلـدر كيـف أنّ ابـن الرومي يعكـس ثيمة الرحيل بقوله صراحةً: «إنّ القصيدة هي التي تسافر، لا الشاعر»[٢]. تحمل الأبيات المقتبسـة أعلاه من القصيدة ٩٩٤ نفس الرسـالة، ولكن بطريقة مشابهة لطريقة أبي تمام، يستخدم ابن الرومي صور الرحيـل للتأمـل فـي قصيدتـه، وفي الـدور التقليـدي للرحيل في نموذج القصيدة الأصلي.

ومن جديد، يستخدم ابن الرومي ثنائية المروّض والمتوحش لوصـف تأليـف الشـعر. إنهـا عمليـة ترويـض الجامـح وإخضاع المتوحش، والأهم من ذلك، توجيه هذه العناصر «المركبة» نحو وجهةٍ معينـة (إليـكَ). يؤكد الجناس فـي البيتيـن ٩٥ و٩٦ على حقيقـة أن الممـدوح هـو الهـدف النهائي لعمليـة ترويض وحش الشـعر والسـيطرة عليـه. إن تحمـل مصاعـب الصحـراء البريـة

---

(١) فان خيلدر، «المسافر المذعور»، ٤٧.

(٢) المرجع نفسه، ٤٨.

الجامحة هو التحدي الذي يواجهه الشاعر في رحلته نحو الممدوح. عادةً يصف الشّاعر المناظر الطبيعية التي يعبرها والمحن التي يواجهها كجزءٍ من طقوس المرور والانتقال إلى رعاية ممدوحه. لكن بعد رفضه لطقوس العبور الشعائرية المتجسدة في قسم وصف الناقة والرحلة، يواصل ابن الرومي وصف الرحلة الشعرية التي ليست اجتيازاً للفيافي والبسابس بل هي انتقال من بيتٍ إلى بيت. وعلاوة على ذلك، فمطية الشاعر في هذه الرحلة مهيبة، إنها ليست ناقة، بل هي نواياه، بوصفه شاعرًا ومُتضرّعًا في آنٍ واحد. في هذه الحالة، لم يعد المكان الذي ينطلق منه مهماً أو المسافة التي يقطعها (البيت ٩٧). إن الرحلة هنا عقلية ونفسية، وهي رحلة لا تستطيع الإبل القيام بها[١]. يوضح ابن الرومي أن طوبوغرافيا الرحلة في حقيقتها نفسيّة وإبداعية. يصوّر البيت ٩٨ هذا الأمر ببراعة كبيرة. تعبّر كلمة «بيت» هنا عن كُلٍّ من المساحة الجغرافية والمساحة النفسية اللتين تقع فيهما أحداث القصيدة. فالبيت هو المنزل، ومكان

---

(١) وهذا يذكرنا بوصف المتنبي لرحلة مجردة مماثلة لا تنفع الإبل في القيام بها:

أبعَدُ نَأيِ المَليحَةِ البَخَلُ ... في البُعدِ ما لا تُكَلَّفُ الإبِلُ

المتنبي، شرح ديوان المتنبي، تحقيق: عبد الرحمن البرقوقي، ٤ مجلدات. (بيروت: دار الكتاب العربي، ١٩٨٦)، ٣: ٣٢٥.

التوقـف والراحة (مبيـت)، وهو أيضاً البيت من الشّـعر. صُوّرت الحركة في المكان والزمان ببراعة كبيرة في الشطر الأول من هذا البيـت: أجـاوزُ بيتًـا بعد بيت... هكـذا تُبلغ الغايـة النهائية، حيث يفتح الشـاعر الفكرة تلو الأخرى، ويصورها في بيتٍ شـعريّ بعد آخر، وبالتالي يخلق المشهد الذي يجتازه ويتحكم فيه.

يوضّـح البيـت ٩٩ أيضًـا كيفيـة الشـروع فـي هـذه الرّحلـة الشـعريّة. يشـير ابن الرومي إلى الشـعر النادر أو الغريب (غريب الشـعر)؛ للتأكـد مـن أن الاسـتعارة الجاريـة في الأبيات السـابقة مفهومـة. يقطـع الشـاعر أراضـي الشّـعر الوعـرة نحـو ممدوحه، والهـدف هـو تأليف الأبيات الوعـرة وترتيبها في مسـار يقود إلى الممدوح. وهذا المسـار هو القصيدة نفسـها، والدور الذي يلعبه الممدوح حاسـم في السـماح لهذه الرحلة بالوصول إلى هدفها. فذكـر الممـدوح بجعل الأفـكار البريّة الجامحة مُتيسّـرةً للشـاعر الذي يمكنه التأليف عندئذ فقط. ولذلك ينسب ابن الرومي بعضًا مـن الفضل في التأليف إلى الممـدوح، خاصّةً عندما يتعلق الأمر بالمعاني. إذ أنّ مهمة المرء تكون أسهل بكثير عندما يتعلق الأمر بممـدوحٍ جديـرٍ بالمـدح، فخصالـه وأعمالـه الخيّـرة مـا يشـكّل المديح نفسه، على حد قول ابن الرومي في البيتين ١٠٥ و١٠٦:

وما زلـت لَبَّاسـاً مديحـاً تَحُوكُهُ مسـاعيك لم يَلبسْـه قبلك لابس
ولا مدحَ ما لم يمدح المرءُ نفسَهُ بأفعال صدقٍ لم تَشُبها الخسائس[1]

في هـذه القصيدة ينقل ابن الرومي موتيـف الرحيل، محولًا إيّـاه إلـى تعليـقٍ عليها، إلـى نقلةٍ نقديـة على حد تعبيـر غروندلر، وإلـى بيان نقديّ أوسـع حول الشّـعر بشـكلٍ عام وتبـادل المديح على نحوٍ خاص. ومن خلال قيامه بذلك، يُبدي ابن الرومي فهمًا مُتعمّقًا للروابط بين أقسام القصيدة المختلفة، ورغبة في التلاعب بهـذه الأقسـام للكشـف عـن قدرتهـا على توليـد المعانـي. يعلق روبرت ماكيني على هذه الميزة في عمل ابن الرومي فيقول:

> مـن خلال التلاعب بالشّـكل، ومـن خلال نقل الثّيمات والموتيفات والصّور والألفاظ من قسمٍ في القصيـدة إلـى آخـر؛ كنقـل صور النسـيب مثـلًا إلى وصـف الرحيـل أو إلى توقّعات المديـح، فإنه يؤكّد على الروابط الدلالية التي تربط بين مختلف أقسـام القصيدة، ويوضّح قدرتها على توليد المعنى[2].

---

(١) ابن الرومي، ٣: ١٢٢٦.

(٢) روبرت ماكيني، «مساهمة ابن الرومي في الرحيل البحري: التعبير عن المعنى من خلال الشكل والبُنية»، مجلة الأدب العربي ٢٩ (١٩٩٨): ٩٩.

كان العباسيّون مـن جيلـي أبي تمـام وابن الرومـي مدركين تمامًا للأقسـام الموضوعاتية في القصيـدة، وكانوا واعين بحقيقة أن هـذه الموتيفـات لـم تكـن سـهلة بالنسـبة إلـى جمهورهـم، وبالأخـصّ إلـى ممدوحيهـم. لقـد كانـوا حريصين علـى تغييرها والتلاعـب بهـا عـن طريق الشـرح والتفسـير، وعلى جعلهـا أكثر جاذبيّـة لجمهور المجالس العباسـية. وغالبًا ما كان يحدث ذلك عـن طريق تحويل قسـم أو موتيف، مثل الرحيـل في هذه الحالة، إلى تعليقٍ شـعريّ يُثير المناقشـات النقديّة ويطرح مسـألة العلاقة مـع التـراث. وعلـى الرغـم من أن هـذا قد نتـج عنه فـي كثيرٍ من الأحيان شـعرٌ مُفتعلٌ للغاية ونظريّ وتجريـدي، فإنه مهد الطريق لاسـتخدامٍ أكثـر حريـة وأقـل تجريـدًا للعناصـر لـدى الشـعراء العباسيين اللاحقين (مثل المتنبي). وكما رأينا في الفصل السابق، تنـاول أبو تمّام الموتيفـات بالتمحيص والنقد وجعلها مُجرّدة، ما وضعها في متناول الشعراء والجمهور، هي والسياقات الضروريّة لتقديرها حقّ التقدير.

# الفصل الخامس

## قصيدة على قصيدة على قصيدة: شاعران وممدوح

كنت في حداثتي أروم الشّعر، وكنت أرجع فيه إلى طبع، ولم أكن أقف على تسهيل مأخذه ووجوه اقتضابه حتى قصدت أبا تمام، وانقطعت فيه إليه، واتّكلت في تعريفه عليه؛ فكان أول ما قال لي: يا أبا عبادة، تخيّر الأوقات وأنت قليل الهموم، صفرٌ من الغموم، واعلم أن العادة جرت في الأوقات أن يقصد الإنسان لتأليف شيء أو حفظه في وقت السّحر؛ وذلك أن النّفس قد أخذت حظّها من الراحة، وقسطها من النوم، وإن أردت التشبيب فاجعل اللفظ رشيقًا، والمعنى رقيقًا، وأكثر فيه من بيان الصّبابة، وتوجّع الكآبة، وقلق الأشواق، ولوعة الفراق. فإذا أخذت في مديح سيّدٍ ذي أيادٍ، فَأَشهر مناقبه، وأَظهر مناسبه، وابنِ معالمه، وشرِّف مقامه، ونضّد المعاني، واحذر المجهول منها، وإيّاك أن تشين شِعرك بالألفاظ الرديئة، ولتكن كأنك خيّاط

يقطع الثياب على مقادير الأجساد. وإذا عارضك الضجر فأرحْ نفسك، ولا تعمل شِعرك إلّا وأنت فارغ القلب، واجعل شهوتك لقول الشعر الذّريعة إلى حسن نظمه؛ فإن الشهوة نِعم المعين. وجملة الحال، أن تعتبر شعرك بما سلف من شعر الماضين، فما استحسن العلماء فاقصده، وما تركوه فاجتنبه، ترشد إن شاء الله[١].

هكذا يروي البحتري إرشادات أبي تمام حول كتابة الشعر. وعلى الرغم من أن الشاعرين يمثلان اتجاهيْن مُتنافسين في الشعر العربي، فإنهما كانا بمثابة مُعلّمٍ وتلميذ[٢]. يتضح لنا من هذه الرواية اعتراف البحتري بدور أبي تمام في صقل موهبته الشعرية، وخاصة بتنبيهه إلى أهمية القصد والوعي في تأليف قصيدة جيّدة.

على الرغم من أن الشاعرين كانا من المحدثين العباسيين، فإن النقاد العرب الكلاسيكيين رأوا في البحتري حداثيًّا معتدلًا،

(١) أبو إسحاق إبراهيم بن علي الحصري، زهر الآداب وثمر الألباب، (بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٩٧)، ١: ١١٣.

(٢) أنظر: بطرس البستاني، آداب العرب في العصور العبّاسية، الطبعة الثالثة (بيروت: دار صادر، ١٩٣٢)، ١٧٤-١٧٦.

لم يُخلّ بمعاييرهم كثيرًا، على نحو ما فعله الحداثيّون الآخرون الأكثر تطرفًا؛ مثل أبي تمام. على سبيل المثال، نرى الآمدي (ت. ٣٧٠/ ٩٨٠) في كتابه «الموازنة»[1]، يصوّر البحتري على أنه شاعر ينتج شعرًا سهلًا واضحًا، ينبع من موهبة فطرية، على عكس من الشعر الغامض المُتصَنَّع لأبي تمام. وفي مقدمته الموجهة للقارئ، لا يستطيع الآمدي -على الرغم من ادّعاءاته الموضوعية- إلا أن يكشف عن انحيازه الشخصي.

> فإن كنت -أدام الله سلامتك- ممن يُفضل سهل الكلام وقريبه، ويؤثر صحة السبك وحسن العبارة، وحلو اللفظ وكثرة الماء والرونق، فالبحتري أشعر عندك ضرورةً. وإن كنت تميل إلى الصنعة،

---

(١) يُعد كتاب الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري مقارنة نقدية بين الشاعرين؛ حيث يقدّم الآمدي البحتري على أنه الأكثر اعتدالًا بين الاثنين في استخدامه للبديع، وبالتالي، فهو أقرب إلى معايير القدماء، ومقبولٌ أكثر -وفقًا لها- من أبي تمام. أنظر: سوزان ستيتكيفيتش، أبو تمام وشعرية العصر العباسي (ليدن: إي.ج. بريل، ١٩٩١)، ٤٩-٨٩. نرى في هذا العمل بداية صياغة عمود الشعر، النظرية التي سادت في النقد الأدبي العربي والتي صاغها المرزوقي لاحقًا بشكلٍ أوضح، في مقدمة شرحه لديوان الحماسة لأبي تمام. أنظر أيضًا: سوزان ستتكفيتش، أبو تمام وشعرية العصر العباسي، ٢٥٧-٢٨١.

والمعاني الغامضة التي تُستخرج بالغوص والفكرة
ولا تلوي على غير ذلك، فأبو تمام عندك أشعر لا
محالة[1].

لكن ووفق رواية البحتري، الأمور ليست بهذه البساطة. إنّه يقدّم أرضية وسطية بين القطبين المتناقضين الطبع (الموهبة) والصنعة (الحرفة)، حيث لا يقر الشاعر بأهمية القصد والتعمد فحسب، بل يعترف -وهذا هو الأهم- بأن شاعرًا آخر قد تفضّل عليه بتعليمه كيفية تأليف شعرٍ جيد. يبدو أن الشعراء العباسيين أصبحوا أكثر وعيًا بمصادر إلهامهم المختلفة، بالإضافة إلى المهارة والتعليم المطلوبين من الشاعر. وعلى الرغم من أن ثنائية الطبع والصنعة لعبت دورًا مهمًّا في الحصيلة الأدبية الهامة للعصر، ومع رجحان الكفّة في كثيرٍ من الأحيان لصالح الطبع، فقد كان الشعراء أنفسهم يفخرون بموقفهم المتفحّص والنقدي تجاه مواهبهم. من ذلك، الموقف الذي عبّر عنه بشار بن برد (أحد أوائل الشعراء المحدثين)، عندما اعترف بأنه لا يثق دائمًا بما تأتي به موهبته، بل يخضعه للانتقاء والنقد[2]، ويعكس موقفه هذا السّمة العامة لشعر العصر العبّاسي. لا يتجلى هذا في الأخبار

---

(١) الآمدي، الموازنة، ١: ٤.

(٢) ابن رشيق، العمدة، ١٩٣.

ذات الصلة وحسب، بل نجده كذلك في الشعر نفسه. سأتناول في هذا الفصل تبادلًا شعريًّا معقدًا، شارك فيه ثلاثة شعراء؛ أحدهم هو أيضاً ممدوح معروف بميول شعرية وفلسفية (شاعرٌ مُتفلسف). يشارك هذا الممدوح في التبادل من خلال تأليف قصيدة، ليس للرد على المديح الذي يختلف معه فقط، بل للتعبير كذلك عن آرائه حول تبادل المديح بين الشاعر والممدوح بشكلٍ عام. وهذا النقاش ميتاشعري في طبيعته، ليس لأنّ هؤلاء الشعراء هنا يتبادلون مديحًا أو هجاءً مُستفزًّا بل لأنهم يختلفون بشكلٍ أساسي حول المسائل المتعلّقة بطبيعة الشعر وتأليفه وتلقّيه. إنّ هذا التبادل -وقبل كل شيء- نقاشٌ نقديّ، حول ديناميكيات كتابة شعر المديح، والطريقة التي ينبغي تلقّيه بها.

إنّ من المهم قبل مُضيّنا في مناقشة القصائد المتبادلة وتحليلها، تحديد العديد من نقاط المقارنة التي ستساعد في توضيح أهمية هذا التبادل وما يجعله ميتاشعريًّا على نحوٍ خاصّ. يحتوي التقليد الشعري العربي على العديد من الأمثلة على قصائد الشعراء يرد بعضهم على البعض الآخر، وبشكلٍ رئيسي في شكل المُعارضة، أي عندما يردّ شاعر على قصيدةٍ لشاعر آخر عن طريق تأليف قصيدة باستخدام الوزن نفسه والقافية نفسها. وغالبًا ما يأتي الشاعر بصور وموتيفات القصيدة الأولى ويرّد

عليها. ومن أهم الأمثلة على المعارضة في التراث العربي «نقائض» العصر الأموي. يعني مُصطلح نقائض (ومُفرده نقيضة): القصائد المتناقضة أو تبادل الهجاء شعرًا[1]. إنها مبارزات شعرية، يتجاوب فيها الشعراء بعضهم مع البعض الآخر، فيؤلفون المُعارضات التي يقدم فيها كل شاعر تفنيدًا دقيقًا لقصيدة منافسه. غالبًا ما تحتوي النقيضة -والتي هي فرعٌ من فروع الهجاء- إهانات شخصية، وأوصافاً ساخرة ومبالغات نافرة. بلغ هذا النوع الأدبي ذروته مع الثلاثي الأموي: جرير (ت. ١١٤/ ٧٣٢)، والفرزدق (حوالي ١١٤/ ٧٣٢)، والأخطل (ت ٩٢/ ٧١٠).

دُوّنت نقائضهم في «نقائض جرير والفرزدق»، التي جمعها أبو عبيدة (حوالى ٢١٠/ ٨٢٥)، و«نقائض جرير والأخطل»، التي يُعتقد بأنّ أبا تمام هو من جمعها.

تتمتّع المعارضة بشكلٍ عام والنقيضة بشكلٍ خاص ببُعدٍ ميتاشعريّ لأن الشاعر يستخدم في قصيدته وزناً وقافية استخدما

---

(١) فان خيلدر، «نقائض»، موسوعة الإسلام، الطبعة الثانية، مراجعة: ب. بيرمان، وت. بيانكيز، وسي إي بوسورث، وإي فان دونزيل، ودبليو بي هاينريش (ليدن: بريل، ٢٠١٠). بريل أون لاين.

http://Referenceworks.brillonline.com/entries/encyclopaedia-of-islam-2/nakaid-SIM_5768.

في قصيدة سابقة. وبغض النّظر عن محاكاة الجوانب الشكلاية، تعد معظم الارتباطات بين النقائض موضوعاتية. يسعى الشعراء المتنافسون إلى التفوق بعضهم على البعض الآخر؛ من خلال الرد ودحض الأفكار والتحدّي في المستوى الشخصي، من خلال السخرية والشتائم. وحتى عندما يتباهى أحد الشعراء بكونه شاعرًا أفضل من منافسه، تظل الإشارة إلى الشعر موضوعاتيّة. تُعتبر البراعة الشعرية واحدة من الخصال التي يدَّعي الشاعر تميزه وتفوقه فيها، لكنها تُعامل بنفس الطريقة التي يتم التعامل بها مع الفضائل والصفات الأخرى مثل الكرم أو نُبل النّسب. على سبيل المثال، نرى في الأبيات التالية المختارة من نقائض جرير والفرزدق تباهيَ جرير بكونه شاعرًا قويًّا ومؤثرًا يخشاه خصومه. تُستخدم المهارة الشعرية كتفاخر، وكمقطعٍ انتقالي إلى الهجاء الذي يُوجّهه الشاعر لاحقًا إلى منافسه. بين أيدينا مقتطف من قصيدة بقافية «الباء»، أُلِّفت للسخرية من ابن بروَع الراعي، الذي ينتمي إلى قبيلة الفرزدق (مُنافس جرير).

فما هِبتُ الفَرَزدَقَ قَد عَلِمتُم     وَما حَقُّ اِبنِ بروَع أَن يُهابا
أَعَدَّ اللهُ لِلشُعَراءِ مِنّي     صَواعِقَ يُخضَعونَ لَها الرِقابا
قَرَنتُ العَبدَ عَبدَ بَني نُمَيرٍ     مَعَ القَينَينِ[1] إِذ غُلِبا وَخابا

(١) عُرف عن قبيلة الفرزدق امتلاكها لعبدين عملا كحدّادين (القينَين). =

وَلَـو وُزِنَـت حُلـومُ بَنـي نُمَيـرٍ عَلـى الميـزانِ مـا وَزَنَـت ذُبابـا
فَصَبـراً يـا تُيـوسَ بَنـي نُمَيـرٍ فَـإِنَّ الحَـربَ موقِـدَةٌ شـهابا
فغُـضِّ الطَّـرفَ إِنَّـكَ مـن نُمَيـرٍ فـلا كَعبـاً بَلَغْـتَ ولا كِلابـا[1]

لقد اكتسبت التبادلات بين الشعراء العباسيين-على الرغم من خروجها عن تقليد المعارضة والنقيضة- بُعدًا نظريًّا، لا سيّما في مُعالجة مفهوم الشعر. لم يعد الشاعر يدَّعي بأنّه شاعرٌ أفضل من غيره فحسب، بل أصبح يقدّم حُجّةً نقدية، يدافع فيها عن تعريفه للشعر وتحديده لدور الشاعر. أصبحت المبارزات الشعرية مسرحًا للنّقاشات والمجادلات والمناظرات النقديّة. وهكذا، أصبحت المنافسة الشعرية في العصر العباسي مُمارسةً فكريّة، مستوحاة من ثقافة المناقشات الفقهية والفلسفيّة[2]. يستعين هذا

---

= يستخدم جرير مصطلح القينَين (حدادين) للإشارة إلى الأخيل والبُعيث، وكلاهما من قبيلة الفرزدق.

(١) تحقيق: محمد إبراهيم حور ووليد محمود خالص، شرح نقائض جرير والفرزدق، ثلاثة مجلدات (أبو ظبي، المجمع الثقافي، ١٩٩٢)، ٢: ٦١٠ - ٦١٢.

(٢) ذكر روبرت ماكيني في كتابه «القافية مقابل المنطق: ابن الرومي وشعريّته في السياق» (ليدن: بريل، ٢٠٠٤) «المناظرة الأدبية» كنوع شعري نشأ نتيجة لتأثير الوسط الثقافي في العصر العباسي. كان مصطلح «مناظرة» يشير في الأصل إلى خلافات دينية، وتتمثّل =

الفصل بما أنجزته سوزان ستتكيفيتش وآخرون حول المعارضة، لكنه يتجاوز ذلك في تركيزه على طبيعة التبادل في العصر العباسي، إذ يصبح ميتاشعريًّا في المقام الأوّل. وتُعدّ النقاط السجالية في قصائد المعارضة تعليقات شعرية على القصائد نفسها وعلى الشعر بشكلٍ عام. وهذا موقفٌ عباسي بامتياز، حيث يتفاعل الشعراء المتنافسون في المعارضة كنقاد، ويطرحون مسائل مثل: تخيّر المفردات، والسرقات، والالتزام بقواعد العروض، والاستثناءات المسموح بها، وتعريف الشعر، والجدل حول الطبع والصّنعة، وغيرها. تتطوّر المواجهة بين البحتري وعبيد الله وابن الرومي التي بدأت على شكل خلافِ المكافأة، إلى نقاشٍ شعري تُستكشف فيه قوانين قصيدة المديح وأساليبها.

## ١. البحتري وعبيد الله بن طاهر: تبادل فاشل

بدأ الخلاف -كما يرويه حسن كامل الصيرفي في تعليقه على ديوان البحتري[1]- بتبادلٍ بين البحتري وعبيد الله بن عبد الله

---

= تجلّياته في الشعر في «المناظرة»، وهي قصيدة يناقش فيها الشاعر تفوق شيء على آخر، مثل: قصيدة ابن الرومي عن تفوق زهرة نرجس على وردة، وفي أخرى: تفوق القلم على السيف. أنظر: القافية مقابل المنطق، ٢٠٤ – ٢٠٦.

(١) حسن كامل الصيرفي، تحقيق، ديوان البحتري (القاهرة: دار =

ابن طاهر (والي بغداد منذ سنة ٢٥٣ هـ / ٨٢٧ م). وهو ممدوحٌ شهير، مُستقبِل للشعر وشاعر كذلك. كانت العلاقة بين الرجلين جيّدة نسبيًّا، فقد هنّأ البحتري عبيد الله على منصبه الجديد بإهدائِه قصيدة[١]. لكن يبدو أن العلاقة بينهما لم تكن وطيدة. تصف بياتريس غروندلر قصيدة البحتري الأولى لعبيد الله بقولها: «إذا قارن المرء قصائد المديح بالثياب المفصّلة، فهذه خيمةٌ واسعة[٢]». تقدم القصيدة وصفًا غامضًا للممدوح، باستثناء اسمه الذي ورد ذكره في البيتين ١١ و٣٢، ونسبه الذي ورد في البيت ١٤. في هذه القصيدة، يمدح البحتري عبيد الله بفضائل مثل: الكرم، والشجاعة، والكياسة، وهي خصالٌ يُمكن أن تنطبق على أيّ ممدوح. تنتهي القصيدة بإهداءٍ يُذكّر فيه البحتري الممدوح بـ «العطايا»، ويعد بمزيدٍ من القصائد -كما تشير غروندلر أيضًا- «دون توضيحٍ لموقفه تجاه الممدوح»[٣].

---

= المعارف، ١٩٧٢)، ١: ١٠٧.

(١) البحتري، ديوان البحتري (بيروت: دار صادر، بدون تاريخ)، ١: ٣٩٩.

(٢) بياتريس غروندلر، «شعر المديح العربي في العصور الوسطى: ابن الرومي وفداء الممدوح» (نيويورك: روتليدج كورزون، ٢٠٠٣)، ١٩.

(٣) المرجع نفسه، ٢٠.

وَأَرسَلتُ أَفوافَ القَوافي شَوافِعًا إِلَيكَ وَقَد يُجدي لَدَيكَ رَسولُها
بَوادٍ بِإِحسانِ الثَناءِ وَخَلفَها عَوائِدُ لَم تُطلَق إِلَيكَ كُبولُها
زَواهِرُ نورٍ ما يَجِفُّ جَنِيُّها وَأَنجُمُ لَيلٍ ما يُخافُ أُفولُها
وَما بِصَوابٍ أَن يُؤَخَّرَ حَظُّها وَقَد سَبَقَت أَوضاحُها وَحُجولُها
إِذا ما البُزاةُ البيضُ لَم تُسقَ رِيَّها عَلى ساعَةِ الإِحسانِ خيفَ نُكولُها[1]

يقارن البحتري أبياته الشعرية بالعباءات والجياد وطيور الصيد، وجميعها هدايا تقليدية، تظهر عادةً في شعر المديح. في البيت الثاني، يذكر الشاعر أن هناك المزيد من أبيات المديح التي تنتظر الإطلاق باتجاه الممدوح، غير أن هذا يظلّ مشروطًا بالطريقة التي تُكافأ بها الأبيات المُرسلة. وفي البيت الأخير -المقتبس أعلاه-، يبيّن البحتري فكرة الأبيات، باعتبارها هدايا تنبغي مكافأتها، ويشير إلى المكافأة بالماء أو الشراب. عندما تُقدّم الجياد وصقور الصيد أداءً ممتازًا، فإنها تتوقع المكافأة، وإلا يُخشى عدم امتثالها في المستقبل. بعبارةٍ أخرى، يشير البحتري إلى احتمال الهجاء أو التمرّد كردٍّ من الشعر الذي لا يُقابل بالمكافأة.

يبدو أن رد فعل عبيد الله على بادرة البحتري أتى مُفاجئًا

---

(١) البحتري، ديوان البحتري (بيروت: دار صادر، بدون تاريخ)، ١: ٤٠٠-٤٠١.

للشاعر، فشرع بتنفيذ التحذير الذي قدّمه في نهاية قصيدة المديح، موضِّحًا للممدوح ما بمقدور شاعرٍ لم يُكافأَ على شعره أن يفعل. ففي قصيدةٍ كتبها في أبي العباس بن بسطام[1]، يهاجم البحتري عبيد الله بصورةٍ غير مباشرة. يعتقد شوقي ضيف أن هذه القصيدة كُتبت في الفترة التي عُزل فيها عبيد الله من منصبه كوالٍ بصورةٍ مُؤقّتة[2]. ولعل هذا قد يفسّر سبب إخفاقه في مكافأة البحتري على النحو الملائم. تتألف القصيدة من ٣٩ بيتًا. يبدأ قسم المديح في البيت ٢٤، حيث يذكر الشاعر اسم ممدوحه (ابن بسطام)، ثم يسرد فضائله وإنجازاته. لكن قبل هذا القسم ولإحداث مقارنةٍ مع الممدوح في هذه القصيدة، يسخر البحتري من عبيد الله على نحوٍ غير مباشرٍ دون أن يذكر اسمه[3]. يصفه بالصديق الظّالم، ويتهمه بالكسل والخمول، والافتقار إلى الخصال الحميدة، ومنها الدماثة والمعرفة بالأدب[4].

---

(١) كان أبو العباس بن بسطام صاحب منصب في دمشق عيَّنه فيه الخليفة الموفق. أنظر: حسن كامل الصيرفي، محقق ديوان البحتري (القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٣)، ١: ١٣٤.

(٢) شوقي ضيف، العصر العباسي الثاني (القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٣)، ٢٨٦.

(٣) أنظر: حسن كامل الصيرفي، تحقيق، ديوان البحتري، ١: ٢٠٧، ٢٧٧.

(٤) يمكن اعتبار كلمة «أدب» هنا -في أقدم معانيها المرادف للسُّنة- =

مَن قائِلٌ لِلزَمانِ ما أَرَبُه ... في خُلُقٍ مِنهُ قَد خَلا عَجَبُه

يُعطى امرُؤٌ حَظَّهُ بِلا سَبَبٍ ... وَيُحرَمُ الحَظَّ مُحصَدٌ سَبَبُه

نَجهَلُ نَفعَ الدُنيا فَندفَعُهُ ... وَقَد نَرى ضَرَّها فَنَجتَنِبُه

لا يَيأَسُ المَرءُ أَن يُنَجِّيَهُ ... ما يَحسِبُ الناسُ أَنَّهُ عَطَبُه

يَسُرُّكَ الشَيءُ قَد يَسوءُ وَكَم ... نَوَّهَ يَوماً بِخامِلٍ لَقَبُه

رَأَيتُ خَيرَ الأَنامِ قَلَّ فَعِنـ ... ـدَ اللَهِ أُخرى الأَيّامِ أَحتَسِبُه

وَاستُؤنِفَ الظُلمُ في الصَديقِ فَهَل ... حُرٌّ يَبيعُ الإِنصافَ أَو يَهَبُه

عِندي مُمِضٌّ مِنَ الهَناءِ إِذا ... عِرّيضُ قَومٍ أَحَكَّهُ جَرَبُه

وَلي مِنَ اِثنَينِ واحِدٌ أَبَداً ... عِرضُ عَزيزِ الرِجالِ أَو سَلَبُه

وَخَيرُ ما اختَرتُ أَو تُخُيِّرَ لي ... رِضا شَريفٍ يَسوؤُني غَضَبُه

وَصاحِبٍ ذاهِبٍ بِخُلَّتِهِ ... وَلّى بِها وَانثَنَيتُ أَطَّلِبُه

يُرصِدُ لي إِن وَصَلتُهُ مَلَلَ الـ ... ـجافي وَأَشتاقُ حينَ أَجتَنِبُه

---

= بمعنى «العادة، والنموذج المتوارث للسلوك، والعرف المستمد من الأسلاف». أصبحت كلمة أدب تعني «الروح الرفيعة، والتنشئة الجيدة، والتحضر، والدماثة». في بداية العصر العباسي، صار الأدب مرادفًا للتحضّر، والتمدّن، والدماثة، على عكس الفظاظة والقساوة البدوية». أنظر: ف. جبريلي، «أدب (أ)،» موسوعة الإسلام، الطبعة الثانية. بريل أون لاين.

http://Referenceworks.brillonline.com/entries/encyclopaedia-of-islam-2/adab-SIM_0293

فَلَستُ أَدري أَبُعدُ شُقَّتِهِ أَشَقُّ رُزءً عَلَيَّ أَم صَقَبُه
تارَكتُهُ ناصِراً هَواهُ عَلى هَوايَ فيهِ حَتّى انقَضى أَرَبُه
هَجْرُ أَخي لَوعَةٍ يُري جَلَداً وَهْوَ مَريضُ الحَشا لَها وَصَبُه
فاضَلَ بَينَ الإِخوانِ عُسري عَن ظَلماءِ لَيلٍ تَفاضَلَت شُهُبُه
وَعُدَّتي لِلهُمومِ إِن طَرَقَت تَوخيدُ ذاكَ المَطِيِّ أَو خَبَبُه
ساقَت بِنا نَكبَةٌ مُذَمَّمَةٌ فينا وَدَهرٌ رَخيصَةٌ نُوَبُه
فَهَل لِضَيفِ العِراقِ مِن صَفَدٍ عِندَ عَميدِ العِراقِ يَرتَقِبُه
وَمُستَسِرّينَ في الخُمولِ بَلَو ناهُم فَذَمَّ الحَرامَ مُكتَسِبُه
كانوا كَشَوكِ القَتادِ يَسخَطُ را عيهِ وَيَأبى رِضاهُ مُحتَطِبُه
لا أَحفِلُ المَرءَ أَو تُقَدِّمُهُ شَتّى خِصالٍ أَشَفُّها أَدَبُه
وَلَستُ أَعتَدُّ لِلفَتى حَسَباً حَتّى يُرى في فِعالِهِ حَسَبُه[1]

في هذا الهجوم غير المباشر، يصف البحتري ولاءه غير المتبادل، ويحكي عن صديقٍ جاحدٍ ومتعجرف (البيتان ١١ و١٢). إنه ينفي عن ذلك الصديق أخلاق الرجل النبيل، ويذكّره بأن النسب النبيل وحده لا يحافظ على شرف المرء. تظهر القيمة الحقيقية للإنسان في أفعاله وسلوكه تجاه أصدقائه. باختصار، كانت تجربة «عميد العراق» مخيبة للآمال؛ إذ أنّ الشاعر لم ينل ما اعتقد بأنه يستحقه، وما حصل عليه لم يُعطَ له بنوايا طيبة

(١) البحتري، ديوان، ١: ٢٢٥- ٢٢٧.

(البيت ٢٠). يواسي البحتري نفسه بإمكانية الرحلة، مشيرًا في البيت ١٧ إلى أن وسيلته لمواجهة الهموم التي سبّبها له عبيد الله هي في الانطلاق على ظهر ناقته السريعة. وفي البيت ١٨، يتأمل البحتري في تجربته، ويصف بمرارة الأوقات التي تجبره على تحمل مثل هذه المعاملة بـ «المذمومة».

لكن يبدو أنّ نفي الأدب عن عبيد الله (البيت ٢٢) إهانة لم يكن الأخير مستعدًّا لتركها تمضي دونما ردٍّ منه. وهكذا ألَّف عبيد الله قصيدةً يرد فيها على البحتري، مستخدمًا نفس القافية ونفس الوزن (قافية الباء ووزن المنسرح: مُستفعلن فاعلات مفتعلن)؛ وهي قصيدة مديح للخليفة الموفق بالله، وتتكون من ٧٤ بيتًا. يمكن تقسيم القصيدة إلى قسمين: ترد الأبيات ١-٣٥ بشكلٍ مباشر على قصيدة البحتري وتدحض اتهاماته، في حين تشكّل الأبيات ٣٦-٧٤ قسم المديح للموفّق. قصيدة عبيد الله معارضة، لا تستخدم قافية قصيدة البحتري ووزنها فحسب، بل تستمد منها مجموعة من المفردات والعبارات. تبدأ القصيدة بالأبيات الآتية، التي يسخر فيها عبيد الله من تساؤل البحتري حيال الزمان والحقيقة:

أجدٌّ هذا المقال أم لعبُهْ    أم صدقُ ما قيل فيه أم كذبهْ
لشدَّ ما بيَّن الزمانُ لنا    يا صاح، ما قصده وما أربه

حـقـا يـقـينـاً، فـمـا تشككنا    في الدهر من بعد ما خلا عجبه[1]

يمضـي عبيد الله في الرد على تسـاؤل البحتـري حول منطق توزيع الرزق والثروات. يتضح في هذه المسألة أن كلا الشاعرين يلمّحـان إلـى العلاقـة بين الممدوح والشـاعر، حيـث يمكن فهم الرزق والحظ كإشـارةٍ إلى مكافأة الشاعر. وفي ردّه على شكوى البحتـري من أن المسـتحقين لا يحصلون دائمًـا على حقهم، في حين ينعم الآخرون بمكافآتٍ غير مستحقة، يقدم عبيد الله التفسير الآتي:

ومـا إلـى الـرزق لامرئٍ سـبب    مـن نفسـه بـل يصيبـه سـببه
وإنمـا العقـل للفتـى سـبب    إلـى اختيـار الصـواب ينتخبـه
وحـوز طيـب الثمـار يكسـبه    ونفـي سـوء السـماع يجتنبـه
ونيـل حسـن الثـواب يطلبـه    بالبِـر فـي كِـدِّهِ ويجتلبـه[2]

يسخر عبيد الله من شكوى البحتري من عشوائيّة الرزق. فهو يقول لمنافسـه -بشـكلٍ غير مباشـرٍ- إنك إذا لـم تحصل على ما تعتقد بأنّك تسـتحقه، فقد يكون ذلك لأنك لم تخلق أسبابًا ليأتي

---

(١) البحتـري، ديـوان البحتري (بيـروت: دار صـادر، ١٩٦٦)، ١: ٢٢٨-٢٢٩. تتضمن هذه الطبعة من الديوان القصائد الثلاث: هجاء البحتري غير المباشر لعبيد الله، ورد عبيد الله، وردُّ البحتري على عبيد الله.
(٢) المرجع نفسه، ١: ٢٢٩.

إليك. لعلّك في الحقيقة لا تستحقّه. بعبارةٍ أخرى، يدحض عبيد الله اتهامات البحتري بقلبها عليه. إذا كانت المكافأة على القصيدة غير مرضية، فقد يعني ذلك أن الممدوحَ فشل في تقديم مكافأةٍ توازي المديح، معرّضاً نفسه لاحتمال أن يلحق به العار. لكن قد يعني هذا أيضًا أن القصيدة لم تكن جيدة بما يكفي من الأساس. يمضي عبيد الله بنُصح البحتري بأن يكون قنوعًا بنصيبه من الأمور، فعقل المرء نوعان: موهوبٌ ومُكتسب. فكأنه يقول له: على الرغم من أنّ بمقدورك التحكم بمهاراتك الشعرية المُكتسبة، هناك موهبة فطرية، لا يمكنك فعل الكثير بشأنها. نرى هنا إشارة إلى ثنائية الطبع والصّنعة، التي كانت تشغل الشعراء والنقاد في ذلك الوقت:

العقل ضربان إن نظرت فمو هوب، وثانٍ للمرء يكتسبه

والرزق قسم الحلال فارضَ به بحسبك، إن السعيد محتسبه

وما سواه تظالمٌ لبني الدنـ يا، فكفُّ القوي تغتصبه[١]

عبيد الله، مؤلف هذه القصيدة، مدركٌ لوضعه كممدوحٍ ومُتلقٍّ للثّناء، الأمر الذي يتطلّبُ منه لعب دورٍ مُحدّد. وهكذا يستمر عبيد الله في إبداء آرائه لجمهوره، وخاصة لمخاطَبه (البحتري) حول دور الممدوح تجاه مادحه. وبالاعتماد على

---

(١) المرجع نفسه.

أعمال مارسيل ماوس، تصف سوزان ستيتكيفيتش هذا الدور، وتشرح العلاقة والتوقعات التي تربط بين الشاعر والممدوح بالقول:

> من خلال تطبيق صيغة مارسيل ماوس لتبادل الهدايا على العلاقة بين الشاعر والممدوح، يمكننا القول إنّ القصيدة تعمل كـ «رمز» يمثل، ويجسد طقوس الخضوع والتوسّل. عمليًّا، نجد الشاعر/ المفاوض الناجح يُوقع مُخاطَبه في شَرَك طقوس التبادل، التي تلزمه بالرد على هدية الشاعر بهديةٍ من عنده، وإلا فسيلحقه العار. ويعود هذا لكون تقديم الشاعر للقصيدة يُشكل في حقيقة الأمر تحدّيًا. سيخسر الممدوح ماء وجهه إذا لم يتصدَّ لهذا التحدّي. إذا أراد الممدوح قبول هدية المديح، فعليه أن يدفع ثمنها مكافأةً أي هدية مناسبة لها. أما إذا رفض الدفع، فإن الشاعر -بطبيعة الحال- سيسحب الثناء. يمكن لهذا التراجع من الناحية الشعرية أن يأخذ شكلًا أبعد (الهجاء)، يُبطل المديح[1].

---

(١) سوزان ستيتكيفيتش، شعريّة الشرعية الإسلامية، ١٨.

يـدرك عبيـد الله هـذه الديناميكيـة ويشـرحها للبحتـري فـي محاولته إنكار الاتهام الموجّه إليه بإهانة مادحه، وعدم استحقاقه للثنـاء المُقـدّم إليه. في القسـم التالـي، يُقدم عبيـد الله ردوداً على نقطـةٍ تلو الأخرى فـي قصيدة البحتري، وبالأخـص من البيت ٩ إلى ٢٢. إنه يسـتعير الكلمات والعبارات من قصيدة البحتري، ما يوضح أنه لا يرد عليه وحسب، بل يتفوق عليه ويثبت أنه الشخص الأعقل والأكرم.

في الأبيات (٩ – ١٥) من قصيدة البحتري كيف أنه يعبر عن مرارتـه لعـدم حصوله علـى مكافأة ملائمـة، ويؤكـد أن بمقدوره الحصـول علـى ما هو حق لـه، وإن كان بالقوة (السّـلب). بعدها يواصـل البحتـري وصـف علاقتـه بالصديـق المتعجـرف الناكـر للجميـل الـذي دفعه بعيدًا. لقد كان مُجبرًا في نهاية المطاف على المغـادرة، مفضـلًا رغباتـه على حبه لـه (ناصرًا هـواه على هواي فيه). في الأبيات ٩– ١٥، ينتقد البحتري عبيد الله بقوله:

وَلـي مِـنَ اِثنَيـنِ واحِـدٌ أَبَـداً ... عِـرضُ عَزيـزِ الرِجالِ أَو سَـلَبُه

وَخَيـرُ مـا اِختَـرتُ أَو تُخُيِّرَ لي ... رِضـا شَـريفٍ يَسـوؤُني غَضَبُه

وَصاحِـبٍ ذاهِـبٍ بِخُلَّتِـهِ ... وَلّـى بِهـا وَاِنثَنَيـتُ أَطَّلِبُـه

يُرصِـدُ لـي إِن وَصَلتُـهُ مَلَـلَ الـ ... جافـي وَأَشـتاقُ حيـنَ أَجتَنِبُـه

فَلَسـتُ أَدري أَبُعـدُ شُـقَّتِهِ ... أَشَـقُّ رُزءً عَلَـيَّ أَم صَقَبُـه

تارَكتُـهُ ناصِـراً هَـواهُ عَلـى هَـوايَ فيـهِ حَتّـى اِنقَضـى أَرَبُـه

هَجَـرَ أَخـي لَوعَـةٍ يُـري جَلَـداً وَهُوَ مَريضُ الحَشـا لَهـا وَصَبُه

وكردٍّ على هذا القسم، اختار عبيد الله أيضًا شيئين يجيدهما: مكافـأة أصدقائه وتكريمهم. ثم يواصل وصف تفاعله الكريم مع أولئـك الذين يلجؤون إليه بصفتهم أصدقاءه، مشـددًا على أهمية الولاء بالنسـبة إليه. لكن في حالة صديقٍ قطع علاقته به كما فعل البحتري، ليس بوسعه إلا أن يأمل في عودة ذلك الصديق. في هذ القسـم، يصوّر عبيد الله نفسه صديقاً متسـامحاً، ويصور البحتري شـخصاً مختـالاً ناكـراً للجميـل. لقـد اسـتعار أسـلوب البحتري وصياغتـه ليتّهمـه بجميـع الاتهامـات التـي وجّههـا إليـه. يقـول عبيد الله:

واثنـان لـي منهمـا أجلّهمـا إعطاء باغي النوال أو رجبه

فـعـرضـه سـالـم أوفّـرُه وبعد أسـلاب أسـرتـي سلبه

ولست أضطر صاحبًا أبـدًا إلـى الـتولـي ونكبتي نكبه

وإن جـفـانـي خليته لطفًا بـالـبـر أجـزى بـه وأقتضبه

فـوَدّه فـي البعاد يحضرني ونيل أقصى الرجاء لي صقبه

ومـن رأى نـاصـرًا هـواه على نفسي فما لي يا نفس أجتلبه

الوصل لا الهجر في الهوى حكم ولا يُـذم الـهـوى ولا وصبه

وليس يبلو الإخوان صاحبهم    إلا إذا الدهر عضّه كلبه[1]

يواصل عبيد الله محاكاة قصيدة البحتري والرد عليها. أما البحتري، فبعد وصفه للصداقة الفاشلة، ينتقل إلى قسم الهجاء في البيت ١٧، ويقول إنه مستعدٌّ لمواجهة البلاء بقطع البلاء، والانطلاق على ظهر ناقته. وفي البيت ١٨، يتأمل في المحنة برمّتها بمرارة، ويصف الظروف والأوقات التي تجبره على مثل هذه المعاملة بـ «المذمومة». فيقول:

وَعُدَّتي لِلهُمومِ إِن طَرَقَت    تَوخيدُ ذاكَ المَطِيِّ أَو خَبَبُه
ساقَت بِنا نَكبَةٌ مُذَمَّمَةٌ    فينا وَدَهرٌ رَخيصَةٌ نُوَبُه

يردد عبيد الله في قصيدته صدى هذين البيتين، ويرد عليهما بموقفٍ أكثر إيجابيةً وتسامحًا. إنه مُستعدٌّ -بدلًا من الرحيل بعيدًا- لمواجهة الهموم بالتسامح، وهو موقفٌ يمتد ليشمل رد فعله على ضربات الزمن وتقلّباته. يعبّر عبيد الله -وكأنّه يوبّخ البحتري على شعوره بالإحباط- عن موقفٍ أكثر قناعةً وتماسكاً:

وَعُدتي للهموم إن جزيت    صبرٌ وصدر مستوسعٌ رحبه
ولم أقل للزمان قد رخصت    بل كثرت في خطوبه نوبه[2]

---

(١) البحتري، ديوان البحتري، ١: ٢٣٠.

(٢) المرجع نفسه.

يواصـل عبيـد الله رَدَّه على كل نقطـة، موضحًا أنه على درايةٍ كاملةٍ بسياسـات تبادل المديح والدور المتوقع منه كممدوح. إنّه يـرد على هجوم البحتري بإحالته إلى ميثاق الشـرف الذي يحكم تفاعلهما، ويصوّر نفسه دائمًا على أنه الأكثر كرمًا وتفهمًا. إلا أن الاتهـام الـذي يبدو أن عبيد الله أكثـر حرصًا على دحضه من غيره من الاتهامات هو افتقاره إلى الأدب، فهو يصرّ على أنه لا يتفاخر بنسـبه، بل بما اكتسبه بنفسـه من الأدب. وردًّا على بيتي البحتري (٢٣ و٢٤) الآتيين حول الأدب والجدارة:

لا أَحفِـلُ المَـرءَ أَو تُقَدِّمُـهُ    شَـتّى خِصـالٍ أَشَـفُّها أَدَبُـه
وَلَسـتُ أَعتَـدُّ لِلفَتـى حَسَـباً    حَتّـى يُـرى فـي فِعالِـهِ حَسَـبُه

يساوي عبيد الله بين الأدب والجدارة والنسب الشريف:

وإنمـا للمـرء عقـلٌ فـإذا    أحـرز عقـلًا فعنـده أدبـه
والحسب العقل لا النصاب فقل    مُصرحًـا قيمـة امـرئ حسـبُه[1]

## ٢. قصيدة على قصيدة على قصيدة

كان أسـاس المسـألة فـي القصيدتيـن السـابقتين خلافًـا بين شـاعرٍ وممـدوحٍ حـول المكافـأة. وعلـى الرغم مـن أن البحتري

---

(١) المرجع نفسه.

وعبيد الله يتطرقان إلى موضوعات الأدب والقدرات المكتسبة والفطرية، فإنهما معنيان في المقام الأول بإلقاء اللوم واحدهما على الآخر في فشل العلاقة. يتبع هذا التبادل قصيدتان أخريان، كُتبتا في سلسلة المعارضة على قافية الباء ووزن المنسرح. سوف تُحوِّل القصيدتان التاليتان المسألة من جدالٍ حول فشل العلاقة بين الشاعر والممدوح إلى نقاشٍ شعري. تُشكل القصيدة الأولى هجوم البحتري المضاد، في حين تُشكل الثانية قصيدة لابن الرومي، يرد فيها على البحتري ويدافع عن ممدوحه عبيد الله.

يأتي رد البحتري على عبيد الله في شكل معارضة كذلك، قصيدة كُتبت على نفس الوزن ونفس القافية «تحاكي القصيدة الأصلية من حيث الأسلوب؛ بهدف التفوق على الخصم»[1]. لكن ما يُعقِّد الوضع هنا هو أن البحتري يردّ على رد عبيد الله. إن قصيدة عبيد الله «تحاكي» قصيدة البحتري من حيث الأسلوب والمعاني، وفي مستوى الكلمات والعبارات والأفكار -كما هو موضّح أعلاه. أما البحتري فلا يكتفي بمحاكاة قصيدة خصمه ويرد عليها، بل يرد على قصيدته الأولى ويحاكيها كذلك، وخاصّة من حيث الأسلوب. يناقش بول لوسينسكي فكرة

(١) غوستاف إي فون جرونيباوم، «مفهوم السرقة الأدبية في النظرية العربية»، مجلة دراسات الشرق الأدنى ٣، ٤ (١٩٤٤): ٢٤٢.

المعارضة أو الردود الشعرية بالإشارة إلى التكرار الشعري والتقليد. وبما أن المعارضة تقوم أساسًا على المحاكاة أو التكرار لجوانب نصٍّ سابقٍ محدد، يقول لوسينسكي على إنّ بوسعنا -كخطوة أولى- التميز بين نوعين من التكرار الأدبي: الصياغي أو الاصطلاحي من جهة، والإشارة الضمنيّة الواعية (التلميح) من جهةٍ أخرى.

> تشبه التكرارات الصياغية أو الاصطلاحية -إلى حدٍّ كبير- الألفاظ اللغوية: يجب إحالتها إلى القواعد و«المفردات» في نظامٍ مُشترك من التقاليد الأدبية. من ناحيةٍ أخرى، تحيل الإشارة الضمنية الواعية إلى لفظٍ سابق محدد، حيث نقتبس بوعيٍ منّا كلمات شخصٍ آخر أو نعيد صياغتها في حديثنا اليومي. إنه تكرارٌ مُحدّدٌ، لا منهجي[1].

في دراسة الشعر العربي في العصور الوسطى، فتح التمييز بين التكرار المنهجي والتلميح الواعي الباب أمام البحث في

---

(١) بول إي. لوسينسكي، «حقل الشمالة التلميحي: ثلاثة ردود صفوية مغولية على قصيدة لبابا فيغاني في إعادة التوجيه: الشعر العربي والشعر الفارسي». تحقيق: سوزان ستيتكيفيتش (بلومنجتون: مطبعة جامعة إنديانا، ١٩٩٤)، ٢٢٨.

السرقات الشعرية. ومناقشة السرقات الأدبية ذات صلة بالقصائد التي بين أيدينا. فبالإضافة إلى أنها محاكاة أو ردود واعية بعضها على البعض الآخر، فإن فكرة السرقات الشعرية تظهر عندما يدافع الشعراء عن مهاراتهم الشعرية، ويهاجمون مهارات منافسيهم. وفي نهاية المطاف، يتحول الخلاف الذي بدأ حول المكافأة، إلى جدالٍ حول عمليات تأليف الشعر وقواعده بشكلٍ عام، وتأليف المديح بشكلٍ خاص.

ترد القصائد التي بين أيدينا إلى الواحدة منها على الأخرى على نحوٍ مُكثّف ومنهجي. يستعير لوسينسكي مصطلح «تقليد imitatio» من النظرية الأدبية في عصر النهضة، المصطلح الذي يُجسّد على نحوٍ أفضل العلاقة بين القصائد، كتلك التي نناقشها هنا. وفي هذا المصطلح يقول لوسينسكي: «يعمل النص الضمني بأكمله -أو في جزء كبير منه- كنموذج للنص السطحي». يشير هذا النوع من التكرار «ليس إلى شذرات من الأقوال السّابقة، ولكن إلى خطابٍ مُنظّم سابق[1]». بمعنىً آخر، المحاكاة إحالة ضمنية واسعة النطاق. بيد أن الشعراء هنا لا يكتفون بالمحاكاة والاقتباس بعضهم من البعض الآخر، بل يهاجم بعضهم البعض الآخر. المصطلح العربي «معارضة» هو مصدر الفعل الماضي

(١) المرجع نفسه.

«عـارض»، الـذي يعنـي الاعتـراض أو الاختـلاف. يلاحـظ لوسينسـكي هـذه الطبقة من المعنى في المصطلح نفسـه وكذلك في الممارسة التي يشير إليها كذلك.

> مُشـاعَرة، ومسابقة، ومعارضة، جميعها مصادر عربيـة، تتضمّـن فكـرة التنافـس والتبـاري. يترجـم غوستاف جرونيباوم المعارضة بالمسابقة، لكن هذا المعنى بعيد نوعًا ما. فالمعنى الأساسـي للمعارضة هو «مواجهة الآخر»[1].

وعلى عكـس المعارضة بالوثاق (المواجهـة بالاتفاق) التي تحمـل معنـى التطلـع إلى نصٍّ سـابق باعتبـاره سـلطة أو نموذجاً مثيـراً للإعجـاب، يشـير لوسينسـكي إلـى مفهـوم المعارضـة بالخلاف. في هذا النوع من المعارضة، لا يوجد تفوق أو أسبقيّة في أيٍّ من النصين المتنافسين[2]، ومن ثَمَّ، يمكننا وصف مواجهة البحتـري وعبيـد الله علـى بأنهـا تقليـد imitatio»» ومعارضـة بالخلاف.

يمكن تقسـيم قصيدة البحتري إلى سـتة أقسـام لا علاقة لها

---

(١) المرجع نفسه، ٢٣١.

(٢) المرجع نفسه.

بالهيكل الأصلي القائم على النسيب والرحيل والمديح، ما يوضح على نحوٍ أكبر أن محور هذه القصيدة ليس مديح الموفّق، بل هو في الأقسام التي تؤدي إلى ذلك المديح، والتي تحتوي على ردٍّ مباشر على عبيد الله. إنها قصيدة مديح ثنائي الأقسام، تتناسب مع نموذج شبيرل للنقلة والنقلة المُضادّة[1]، أو نموذج جاستر للأنماط الموسمية -كما تقول سوزان ستيتكيفيتش[2]. يتألف الجزء الأول من الهجاء والتفاخر، وكلاهما يهدفان إلى مُهاجمة عبيد الله. أما الجزء الثاني، فيتضمن مديح الخليفة الموفق. غير أنّه يمكن تفسير المديح نفسه كهجوم أو ردٍّ مضاد على عبيد الله. لقد قرر البحتري كتابة قصيدة تحمل نفس الغرض للقصيدة التي يرد عليها، ما يشير إلى نيّته في التفوق على منافسه حتى في مدح الممدوح نفسه. علاوة على ذلك، تُبرز هذه الخطوة النقض الأوّلي للمديح؛ من خلال استبدال الممدوح (عبيد الله) بآخر أكثر استحقاقًا (الموفّق).

عندما تُقرأ القصيدة على أنها موجّهة إلى الموفَّق، تكون قصيدة مديحٍ يُمثّل فيها هجاء عبيد الله نقطة تُعزّز من الثناء الذي

---

(١) ستيفان شبيرل، «الملكية الإسلامية وشعر المديح العربي في أوائل القرن التاسع»، مجلة الأدب العربي ٨ (١٩٧٧): ٣١.

(٢) سوزان ستيتكيفيتش، شعريّة الشرعية الإسلامية، ٤٩.

ترمي إليه القصيدة وتؤكد عليه. ومع ذلك، تشغل الأقسام المتعلقة بعبيد الله معظم القصيدة. أَضِف إلى ذلك أن القصيدة هي معارضة تأتي في سلسلة من الخطابات والردود بين الشاعر وعبيد الله، ما يجعل الهجاء أكثر حدة وإثارة من الغرض المعلن عنه للقصيدة. وهكذا عندما تُقرأ القصيدة على أنها موجّهة لعبيد الله تصبح قصيدةَ هجاء، يكون فيها مديح الموفّق تعريضاً إضافياً بعبيد الله.

لا الدَهرُ مُستَنفَذٌ وَلا عَجَبُه ... تَسومُنا الخَسفَ كُلَّهُ نَوَبُه
نالَ الرِضا مادِحٌ وَمُمتَدَحٌ ... فَقُل لِهَذا الأَميرِ ما غَضَبُه
مُكَثِّراً يَبتَغي تَهَضُّمنا ... بِذي اليَمينَينِ كاذِباً لَقَبُه[1]
وَذو اليَمينَينِ غَيرُ ناصِرِهِ ... مِن نُكَتِ الشِعرِ أُثقِبَت شُهُبُه
إِذا أَخَذتَ العَصا تَواكَلَكَ الـ ... أَنصارُ إِلّا ما قُمتَ تَقتَضِبُه
وَنَحنُ مَن لا تُطالُ هَضبَتُهُ ... وَإِن أَنافَت بِفاخِرٍ رُتَبُه
لَو أَعرَبَ النَجمُ عَن مَناقِبِهِ ... لَم يَتَجاوَز أَحسابَنا حَسَبُه»

---

(١) ذو اليمينين: لقبٌ لأبي الطاهر بن حسين ماهان، جد عبيد الله الذي عيّنه الخليفة المأمون واليًا على خراسان. يقال إنه أسقط رجلًا أرضًا بضربةٍ واحدة من قبضته اليسرى، فاشتُهر من ذلك الحين بقوته الشديدة، حتى أن البعض قالوا عنه إنّ كلتي يديه يمين، ومن هنا أتى لقبه: ذو اليمينين. أنظر: حسن كامل الصيرفي، ديوان البحتري (القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٢)، ١: ٢٠٨.

لَـولا غَرامي بِالعَفـوِ قَد لَقِيَ الظـ الِـمُ شَـرّاً وَسـاءَ مُنقَلَبُـه

إِذا أَرابَ الزَمـانُ مُعتَمِـداً إِنـكاسَ حَظّـي سَـأَلتُ مـا أَرَبُـه

وَكانَ حَقّـاً عَلَـيَّ أَفعَلُـهُ إِذا تَأَبّـى الصَديـقُ أَجتَنِبُـه

والنَصـفُ مِنّـي مَتى سَـمَحتُ بِهِ مَـعَ اِقتِـداري تَطَـوُّلاً أَهَبُـه

وخيرَتـي عَقـلُ صاحِبـي فَمَتـى سُـقتُ القَوافـي فَخيرَتـي أَدَبُـه

وَالعَقـلُ مِـن صَنعَـةٍ وَتَجرُبَـةٍ شَـكلانِ مَولـودُهُ وَمُكتَسَـبُه

كَلَّفتُمونـا حُـدودَ مَنطِقِكُـم في الشِـعرِ يُغني عَن صِدقِهِ كَذِبُه

وَلَم يَكُن ذو القُروحِ[1] يَلهَجُ بِالـ مَنطِـقِ مـا نَوعُـهُ وَمـا سَـبَبُه

وَالشِـعرُ لَمـحٌ تَكفـي إِشـارَتُهُ وَلَيـسَ بِالهَـذرِ طُوِّلَـت خُطَبُه[2]

لَـو أَنَّ ذاكَ الشَـريفَ وازَنَ بَيـ نَ اللَفظِ وَاِختارَ لَم يقل شَجَبُه[3]

---

(١) ذو القروح، لقب الشاعر الجاهلي امرئ القيس.

(٢) البيت الشّهير المُشار إليه في الفصل الثاني.

(٣) يُعلّـق البحتري هنا على اختيار عبيـد الله للكلمات. تحدَّث العديد من النقـاد فـي ذلك الوقت، وخاصـة أولئك الذين جادلـوا لصالح اللفظ؛ باعتبـاره عامـلًا حاسـمًا فـي العملية الشـعرية عـن أهمية إيجـاد أوعية أو أشـكالٍ مناسـبة للمعنى. على سـبيل المثال، يقول ابـن طباطبا فيما يتعلق باللفظ والمعنى: «وللمعاني ألفاظٌ تشاكلها؛ فتحسن فيها وتقبح فـي غيرهـا، فهي لهـا كالمعرض للجاريـة، التي تزداد حسـنًا في بعض المعـارض دون بعـضٍ. وكم من معنىً حسـن قد شـين بمعرضه الذي أبـرز فيه، وكم حسـن قـد ابتُذل على معنىً قبيحٍ ألبسـه». ابـن طباطبا، عيار الشعر، ١٤.

وَاللَفظ حُليُ المَعنى ولَيسَ يُريـ    كَ الصُفرُ حُسناً يُريكَهُ ذَهَبُه
أَجلى لُصوصَ البِلادِ يَطلُبُهُم    وَبـاتَ لِـصَّ القَريضِ يَنتَهِبُه
قاتَلَتنا بِـالـسِـلاحِ تَملِكُهُ    مُـعـتَـزِيـاً بِـالـعَـديـدِ تَنتَخِبُه
أُردُدْ عَلَينا الَّذي استَعَرتَ وَقُلْ    قَولكَ يُـعـرَفْ لِغالِبٍ غَلَبُه
أَمّا ابنُ بِسطامِكَ الَّذي ظِلتَ تُطـ    ريـهِ فَـغَـيـثٌ يُغيثنا حَلَبُه
أَزهَـــرُ يَـتـلـو لِـسـانَـهُ يَـدَهُ    سَومَ جُمادى يَحدو بِهِ رَجَبُه
لا يَرتَضي البِشرُ يَومَ سُؤدُدِهِ    أَو يَـتَـعَـدّى إِشـراقَـهُ لَهَبُه
فَـإِن تَعَلَّيتَ فَالمُوَفَّقُ بِاللَـ    ـهِ مـرادُ الـنَـدى وَمُـطَّـلَـبُـه
كـالِـىءُ ثَغرِ الإِسـلامِ يَـرفِـدُهُ    جِـدُّ امـرِئٍ لا يَشوبُهُ لَعِبُه[1]
فَحائِنُ الزنجِ[2] مُجمِعٌ هَرَباً    إِن كـانَ ينجو بِحائِنٍ هَرَبُه

---

(١) ثغر الإسلام: الثغر هو «فجوة، صدع، فتحة؛ مصطلح يُستخدم بمعنى منفذ للدخول بين دار الإسلام ودار الحرب». أنظر: جي دي لاثام، وسي إي بوسورث، «الثغر (ا)،» موسوعة الإسلام، الطبعة الثانية. بريل أون لاين.
http://Referenceworks.brillonline.com/entries/encyclopaedia-of-islam-2/al-thughur-COM_1214

(٢) يقصد علي بن محمد الزنجي، المعروف أيضا بـ «صاحب الزنج». كان شخصية ثورية من أصولٍ غامضة، لكنه كان قادرًا على بلوغ أعلى مستويات السلطة، مثل دوائر البلاط في عصره. كان شاعرًا موهوبًا ومثقفًا وضليعاً في علوم السحر والتنجيم، وكان محرضًا على الثورات السابقة (لا سيما في البحرين والبصرة)، ونجح في إثارة أكبر =

لا يَـأمَـنُ الـبَـرَّ مُفضِياً كَنَفٌ    مِنهُ وَلا البَحرَ طامِياً حَدَبُه

---

= تمرد للرقيق في تاريخ العالم الإسلامي. قمع تمرد الزنج أخيرًا، وقُتل محمد على يد الخليفة الموفّق وابنه أبي العباس الذي أصبح فيما بعد الخليفة المعتضد بالله. أنظر: أ. بوبوفيتش، «الزنج (ا)» موسوعة الإسلام، الطبعة الثانية. بريل أون لاين.

http://referenceworks.brillonline.com/entries/encyclopaedia-of-islam-2/ al-zandj-COM_1379

يشير البحتري إلى علي بن محمد على أنه قاهر الزنج (حائن الزنج)؛ كونه مَن حثّهم على الثورة. يصوّره معظم الباحثين على أنه شخص استغل الظروف السيئة التي يعيشها مجتمع العبيد هذا من أجل الوصول إلى السلطة. تُعد أصوله غامضة، لكن تزعم بعض المصادر أنّه من أصل عربي، في حين يدّعي آخرون بأن أصله كان فارسيًّا. أنظر: ب. لويس، علي بن محمد الزنجي، المعروف بلقب «صاحب الزنج»، موسوعة الإسلام، الطبعة الثانية. بريل أون لاين. -http://Reference works.brillonline.com/Entries/encyclopaedia-of-islam-2/ ali-b-muhammad-al-zandji-SIM_0515، وشوقي ضيف، العصر العباسي الثاني (القاهرة: دار المعارف، بدون تاريخ، ص ٢٦- ٣٣).

والزنج: مصطلح موجود في الأدب العربي، ولكن يبدو أنه من أصلٍ غير عربي. وهو يشير إلى شعوب إفريقيا السوداء، وخاصة أولئك الذين اتصل بهم العرب من خلال رحلاتهم وتجارتهم في الجزء الغربي من المحيط الهندي، والذين يعيشون في الأجزاء الشرقية من أفريقيا. جرى استيراد الزنوج -مثلهم مثل العديد من العبيد السود- =

ما اختارَ أَمراً إلّا تَوَهَّمَهُ رَداهُ أَو ظَنَّ أَنَّهُ عَطَبُه[1]

لا تُفتتح قصيدة البحتري بنسيبٍ تقليدي، على الرغم من أن المطلع يتسم بنزعةٍ تشبه النسيب في التساؤل حول الدهر وعجائبه. بيد أن الشاعر يتجه مباشرةً إلى حادثة عبيد الله في البيتين الرابع والخامس. حيث يسخر البحتري من عبيد الله ونسبه من خلال الإشارة بوضوح إلى أبيات عبيد الله حول الأدب والنسب. كان عبيد الله قد قال:

وإنما للمرء عقلٌ فإذا أحرز عقلًا فعنده أدبه

---

= في الأصل من الأراضي الساحلية في شرق إفريقيا (سواء حُصل عليهم عن طريق الأسر، أو الشراء، أو جرى استلامهم كجزيةٍ من القوى المحلية) إلى العراق العباسي. لا بد من أن ظروفهم المعيشية كانت قاسية للغاية، إذ تمرّدوا ثلاث مرات في غضون قرنين من الزمان. كان أعنف تمرد هو التمرد الثالث بقيادة علي بن محمد واستمرّ لخمسة عشر عامًا. (٢٥٥-٢٧٠ / ٨٦٩- ٨٨٣). أنظر: جي إس بي فريمان غرينفيل، «الزنج (ا)»، موسوعة الإسلام، الطبعة الثانية. بريل أون لاين
http://referenceworks.brillonline.com/entries/encyclopaedia-of-islam-2/ al-zandj-COM_1379

(١) البحتري، ديوان البحتري (بيروت: دار صادر، ١٩٦٦)، ١: ٢٣٣-٢٣٥.

والحسب العقل لا النصاب، فقلْ مُصرحًا قيمة امرئ حسبُه[1]

يسخر البحتري من تصريح عبيد الله حول الأدب والنسب فيقول:

وَذو اليَمينَينِ غَيرُ ناصِرِهِ مِن نُكَتِ الشِعرِ أُثقِبَت شُهُبُه
إِذا أَخذتَ العَصا تَواكَلَكَ الـ أَنصارُ إِلّا ما قُمتَ تَقتَضِبُه

يقول البحتري لخصمه إنه على الرغم من انتمائه إلى سلالة من النبلاء والشجعان، الذي يجعله يحظى بالتقدير في شؤون الحكم والحرب، لن ينفعه نسبه ولا مواهبه الأدبية المزعومة في هذه المواجهة. يقود هذا إلى قسم الفخر (الأبيات ٦-١١)؛ حيث يفعل البحتري عكس المديح تمامًا، بإسناد الفضائل التي سبق ونفاها عن خصمه إلى نفسه. يفخر بنسبه (البيت ٧) وقدرته على العفو والمسامحة (الأبيات ٨-١١). تمهد هذه الأبيات الطريق للقسم الثالث (الأبيات ١٢-١٨) الذي يشكّل جوهر القصيدة.

في القسم الثالث، يعرض البحتري رأيه في الشعر بشكلٍ عام، ويعترض على بعض الآراء التي كانت سائدة في عصره، ويتطرّق إلى مناقشة بعض القضايا التي شاعت في ذاك العصر

---

(١) المرجع نفسه.

مثل الطبـع والصنعة، واللفظ والمعنـى والقديم والحديث والتي كان عبيـد الله قـد أثارهـا. يعتـرض البحتـري علـى فهـم عبيد الله للشـعر، إذا أخضـع المرء الشّـعر لمقيـاس الصـواب والخطأ، أو الممكـن والمسـتحيل، فحينئـذٍ يكـون قـد أغفـل المغـزى تمامًا (البيـت ١٤). يشـير البحتـري هنـا إلـى تأثيـر الفلسـفة اليونانيـة والمنطق والجدل[١] على بعض الشعراء العباسيين ومنهم عبيد الله

---

(١) شـهد العصـر العباسـي حركة ترجمـة نابضة بالحيـاة من السنسـكريتية والفارسـية واليونانيـة، وخصـص الخلفـاء العباسـيون ميزانيـات كبيـرة للمترجميـن وجهودهم. أنظر: شـوقي ضيف، العصر العباسـي الأول، ١٢٩-١٤٢. يناقـش فينسـينت كانتارينـو تأثيـرات أرسـطو وموقعهـا في دراسـة الشـعر العربي. يقول: «كان للمنطق الأرسـطي والأسـاليب المنطقيـة فـي التحليل تأثيرٌ ملحوظ. وحتى لو لـم تطلق مفهوما جديداً للشـعر أو ظواهـر شـعرية جديدة، فإنهـا حثت نُقـاد الأدب العرب على فحـص الأفـكار الـواردة فـي التعريـف التقليـدي ومحاولـة تصنيفها». فينسـينت كانتارينو، الشـعر العربي في العصر الذهبي: نصوص مختارة مصحوبة بدراسة أولية (ليدن: بريل، ١٩٧٥)، ٦٦. ومع ذلك، يُشار إلى الفلسـفة اليونانيـة أحيانًا على أنها من العوامل التـي أثّرت في المعتزلة، وهـي مذهـب كلامي، تأسـس في البصـرة في النصـف الأول من القرن الثاني/ الثامن، على يد واصل بن عطاء (ت ١٣١/ ٧٤٨)، والتي أصبح فيمـا بعد من أهم المدارس الكلامية في الإسـلام. أنظـر: د. جماريت، «المعتزلة»، موسوعة الإسلام، الطبعة الثانية. بريل أون لاين. =

وابـن الرومـي. إنّه يجد هذا النهج في الشـعر مختزلاً للغاية وغير موفّق. لكن هذا لا يعني أنه ينحاز إلى الطبع أو الصنعة، بل يعني أنـه يلفـت الانتبـاه إلى الشـعر كطريقـةٍ خاصّة في توظيـف اللغة، وهـي طريقـة لا تخضع في أغلب الأحيان لقواعد المنطق. يشـير البحتـري إلـى ذي القـروح (امـرئ القيـس) لمواءمـة نفسـه مـع المراجع الأصلية للشعر العربي، وفي الوقت نفسه يجعل منافسه وآراءه حول الشعر شيئًا من بِدعةٍ شعريّة مُعاصرة.

ومن خلال تصريحه بأن الشـعر «لَمْح»، يشـير البحتري إلى

---

=http://referenceworks.brillonline.com/Entries/encyclopaedia-of-islam-2 / mutazila-COM_0822

يطلق «الكلام» على مقاربتهم للقرآن وتفسيره وهو يعتمد على القراءة المجازية للنص، «التأويل». تربط سـوزان سـتيتكيفيتش نهج المعتزلة فـي تفسـير القـرآن وتأويلـه بالأسـلوب الجديد فـي الشـعر (البديع). تقـول: «يُعد أسـلوب البديـع -أولًا وقبل كل شـيء- ترميـزًا مقصودًا وواعيًـا للمعنـى التجريـدي وتحويلـه إلـى اسـتعارة، بـل هـو التعبيـر الشـعري عن النطاق الكامل للعمليـات المجازية والتحليلية التي تُميّز كلام المعتزلة، وبمعنى أوسع، الإطار الثقافي والفكري الكامل لعصر هيمنة المعتزلة». سـوزان سـتيتكيفيتش، أبو تمام ٨-٩. بعبارة أخرى، ترى سـتيتكيفيتش علاقة بين النهج التحليلي والعقلاني والاستطرادي للمعتزلة وبين ظهور شعر البديع.

درجة معينة من التأهّب والنباهة المطلوبين من الجمهور، مُهاجمًا من جديد تقصير ممدوحه عن تقدير الشّعر حق قدره. إن الشعر تلويح يفقد قوته عندما يصبح شبيهًا بحجّة فلسفية أو محاضرة علمية. يحتوي الشطر الثاني من البيت ١٦ على ضربة يوجهها البحتري إلى ابن الرومي الذي كان شاعر بلاط عبيد الله، والذي اشتُهر بقصائده الطويلة، وكتب قصائد تجاوزت الواحدة منها مئة بيت في كثيرٍ من الأحيان (وليس بالهذر طُوِّلت خُطبه). كان ابن الرومي يختلف في آرائه مع آراء البحتري، وبالأخص في رفضه للمنطق في الشعر، إذ كان معروفًا عنده «ميل إلى الحجة المنطقية[1]». في البيتين ١٧ و١٨، يعلق البحتري على الجدل حول اللفظ والمعنى، منتقدًا اختيار عبيد الله للكلمات.

| | |
|---|---|
| لَو أَنَّ ذاكَ الشَريفَ وازَنَ بَيـ | ـنَ اللَفظِ وَاختارَ لَم يقل شَجَبُه |
| وَاللَفظ حليُ المعنى لَيسَ يُريـ | ـكَ الصُفر حُسناً يُريكَهُ ذَهَبُه |

(١) غروندلر، شعر المديح العربي في العصور الوسطى، ٤٤. في إحدى قصائد المديح التي ألَّفها، يخاطب ابن الرومي ممدوحه متفاخرًا:

| | |
|---|---|
| خُذها ولا تَبْرَم بها إنني | قرَّطتُها الحسنَ وشنَّفتها |
| بَيِّنَةً من منطق محكمٍ | فَتَنْتُهَا فيك وصرَّفتُها |
| كم نظرةٍ فيها تَقَصَّيتها | كم وقفةٍ فيها توقَّفتها |
| بمجد آبائك أسستها | ومجدِ آلائك شرفتها |

ابن الرومي، ديوان، ١: ٣٦٣.

من خلال تصريحه بأن «اللفظ حلي المعنى»، يعبّر البحتري عـن وجهة نظر تؤيـد الحجّة الداعمة للفظ، والتـي تجد الصياغة حاسـمة في العملية الشـعريّة. يلوم البحتري عبيد الله لعدم اختيار كلماتـه بشـكلٍ جيـد، ويرى مـن الضرورة أن يشـرح لمنافسـه أن استخدامه صفة «ذهبي» لشيءٍ غير مصنوع من الذهب ليس كذبةً، بـل اسـتعارة. فـي الحقيقـة، يعبّـر البحتـري في هـذه الأبيات عن وجهة نظرٍ أكثر إحكامًا وتماسـكًا من تلك التي طرحها النُقاد في مـا يتعلق بمسـألة الشـكل والمضمون. وعلى الرغـم من إصراره علـى أهميـة الكلمـات كزينـة أو زخـارف، إلا أنـه يعتـرف بـأن الكلمـات المختلفـة قـادرة علـى تقديـم معـانٍ مختلفـة أو ظلالٍ مختلفة للمعنى (وليس يُريك الصفر حُسنًا يُريكه ذهبه).

فـي القسـم الرابـع يشـكك البحتـري فـي مهـارات عبيد الله الشـعريّة، متهمًـا إياه بالسـرقة، فيصفه بـ «لـصّ القريض» (البيت ١٩). ثـم يتابـع قائـلاً: «اردُد علينـا الذي اسـتعرت»، مشـيرًا إلى حقيقـة أن ردّ عبيـد الله كان مسـتمَدًّا بصـورةٍ واضحـة من قصيدة البحتري في الأسلوب والمعنى[1]. إنّه يتحدى عبيد الله في أن يرد

(١) يستشهد حيدر الحلي في كتابه «العقد المفصّل» بهذه الأبيات في فصل عن السـرقات الشعرية، ويذكر أن البحتري ألّفها ردًّا على «الاستعارة» المُفرطـة لعبيـد الله مـن قصيدتـه. حيـدر الحلـي، العقـد المفصـل، =

عليه بكلماته الخاصّة، حتى تكون المبارزة عادلة. نرى البحتري مدركًا للوضع الغريب الذي يتواجد فيه؛ لكونه يرد على ردٍّ يُقلد أو يحاكي قصيدة له. يصبح الوعي الذاتي المتأصّل في المعارضة، مُضاعفًا في هذه الحالة ومُوجّهًا نحو شِعره بقدر ما هو مُوجّه نحو شِعر خصمه.

أما القسمان الخامس والسادس، وهما إهداءان لابن بسطام والموفق على التوالي، فكانا بمثابة نقاطٍ للمقارنة. فمقارنةً بهذين الرجلين، يُعدّ عبيد الله فاشلًا في دوره كممدوحٍ.

فَإِن تَعَلَّيتَ فَالمُوَفَّقُ باللَـ ـهِ مَرادُ النَدى وَمُطَّلَبُه

يوضع الهجاء في القسمين الأول والرابع بموازاة المديح في هذين القسمين الأخيرين، بطريقة تشبه إلى حد كبير نموذج ثيودور جاستر الثنائي للأنماط الموسمية، التفريغ والتعبئة، الذي تطبقه سوزان ستتكيفيتش على هيكل القصيدة ثنائية البناء[1]. من

---

= (بغداد: مطبعة الشابندر، ١٩١٢)، ٩٥. يقتبس ابن وكيع التنيسي البيت ذاته ويستشهد بالواقعة كمثال على السرقة الأدبية. الحسن بن علي بن وكيع التنيسي، المُنصف للسارق والمسروق منه في إظهار سرقات أبي الطيب المتنبي، تحقيق. محمد يوسف نجم (الكويت: السلسلة التراثية، ١٩٨٤)، ٣٦.

(١) سوزان ستيتكيفيتش، شعريّة الشرعية الإسلامية، ٤٩.

هذا المنطلق، تمثل الأقسام الأربعة الأولى عملية التفريغ (الإماتة والتطهير)، حيث يتراجع الشاعر عن مديحه السابق ويوجه المديح عوضًا عن ذلك إلى نفسه، مُشيرًا بدرجة أكبر إلى فشل تبادل المديح مع عبيد الله. أما في القسمين الأخيرين، فتؤسِّس التعبئة (الابتهاج والتنشيط/ الإنعاش)، على الثناء الموجّه إلى ممدوحين آخرين. تؤدي هذه القصيدة وظيفتين؛ أولًا: نقل رسالة واضحة إلى عبيد الله توضح له أنه ممدوح غير جدير بالمديح، ولا يستطيع أن يضاهي الممدوحين في هذه القصيدة. ثانيًا: تقديم مثال على التبادل الناجح للمديح (المُقَدَّم للممدوحين الآخرين في القسمين الخامس والسادس). وتوضح القصيدة في الوقت ذاته إلى إمكانية القلب، قلب المديح وتحويله إلى هجاء.

## ٣. قصائد لصديق: ردود ابن الرومي

صادف أن يكون ابن الرومي (الشاعر العبّاسي الشهير بقدرته وطول نفسه) شاعرَ بلاط عبيد الله بن طاهر. لقد جمعت علاقة رعاية قوية بين الرجلين لما يزيد عن ٢٣ عامًا؛ من ٢٥٣/ ٨٦٧ إلى ٢٧٦/ ٨٩٠. تتتبع بياتريس غروندلر في كتابها «شعر المديح العربي في العصور الوسطى: ابن الرومي وفداء الممدوح» علاقتهما حتى نهايتها، إذ يسقط عبيد الله في

براثن الفقر[1]. لكن عندما وقعت الحادثة بين البحتري وعبيد لله، كان ابن الرومي لا يزال مقرَّبًا من عبيد الله، وقد شعر -ولسوء حظ البحتري- بأنه ملزمٌ بالدفاع عن ممدوحه والإدلاء بدلوه في الخلاف القائم. ردّ ابن الرومي على البحتري بقصيدتين؛ الأولى، هجوم مباشر عليه، والثانية، مديح لعبيد الله تضمن هجومًا غير مباشرٍ على البحتري وسخرية منه. سأبدأ بمناقشة قصيدة الرد غير المباشر التي هي الأخرى معارَضة لقصيدتي عبيد الله والبحتري. يضيف ابن الرومي مساهمة في الخلاف القائم. وتجدر الإشارة هنا إلى أن جميع القصائد التي نوقشت حتى الآن كانت تحاكي قصيدة البحتري الأولى -التي امتدحت ابن بسطام وهاجمت عبيد الله بشكلٍ غير مباشر- في الوزن والقافية. وفي رده غير المباشر، يستخدم ابن الرومي صيغة المعارضة لتدعيم قصيدة عبيد الله، ما يجعلها معارضةً بالوثاق لتلك القصيدة، لكنّها تُعدّ معارضةً بالخلاف لقصيدة البحتري.

تتكون القصيدة من ١٥٤ بيتًا، ويمكن تقسيمها إلى نسيب (الأبيات ١-٣٤)، وبعده مخاطبة فجّة لصديقٍ مجهول الهوية

---

(١) غروندلر، شعر المديح العربي في العصور الوسطى، ٤٢-٤٤.

هو البحتري على الأرجح (الأبيات ٣٥-٥٩)، وبعدها مونولوج يتناول أخلاقيات التبادل بين الشاعر والممدوح (الأبيات ٦٠-٧٢)، وأخيرًا، مديح لعبيد الله (الأبيات ٧٣-١٥٤).

تُفتتح القصيدة بالنسيب، وتتألف هذه الافتتاحية من رثاء للمشيب، وذكر محبوبٍ بعيدٍ (الأبيات ٩-٢١)، وقسم عن الأطلال (٢٢-٢٧). وهذا هو مطلع القصيدة:

بان شبابي فعزّ مطّلبُهْ وانبَتَّ بيني وبينه نسبُهْ[1]

تخاطب الأبيات ٣٥-٥٩ صديقاً (خِلًّا)، على الأرجح هو البحتري. يردّد هذا القسم العديد من كلمات قصيدة البحتري وعباراتها، وخاصة في تساؤل البحتري عن الزمن ومآربه. يقول ابن الرومي:

قلت لخلٍّ خلا تعجُّبُهُ إلا من الدهر إن خلا عَجَبُهْ
يعجَبُ منه ومن تلوُّنِهِ وكيف يقفو نوالَه حَرَبُهْ
لا تعجبنْ للزمان إن كَثُرَتْ منهُ أعاجيبُهُ ولا ذَرَبُهْ
فالدهرُ لا تنقضي عجائبُهُ أو يتقضَّى من أهله أرَبُهْ[2]

يتبع هذا القسم مونولوج حول أخلاقيات المديح. فابن

---

(١) ابن الرومي، ديوان، ١: ٣٠٠.

(٢) ابن الرومي، ديوان، ١: ٣٠٥.

الرومي غير سعيد بالطريقة التي تعامل بها البحتري مع عبيد الله. يبدو له أنّ علاقة الشاعر بالممدوح لا بد أن تكون خاضعة لميثاق شرف، وهو الذي لم يحترمه البحتري. يتابع ابن الرومي قائلاً:

| | |
|---|---|
| إنـي وإن كنـتُ شـاعراً لَسِنًا | أملـكُ قـولَ الخنـا لَأجتنبُـهْ |
| مخافـةً مـن قِـراف مُخزيَـةٍ | بل من حريقٍ ذوو الخنا حَصَبُهْ |
| إلا انتصـاري مـن العـدوِّ إذا | ما حـان يوماً على يَدي شَـجَبُهْ |
| فـلا يخـفْ مِقْوَلي البـريءُ ولا | يَأْمَنْـهُ جَـانٍ فَإِنَّـي ذَرَبُـهْ[1] |

وفقًـا لابن الرومـي، أول تقدير خاطئ قام به البحتري هو أنه توقّـع الكثيـر من ممدوحه. يظهر تعاطف ابن الرومي مع عبيد الله فـي قولـه إنـه لا ينبغـي للمـرء أن يتوقـع مـن ممدوحـه مـا يفوق استطاعته. بيـد أن خطـأ البحتـري الرئيسـي -كمـا يوضـح ابـن الرومـي- يتجلى فـي مهاجمته للممدوح بعد ثنائه عليه. بالنسـبة إلى ابن الرومي، تقاعس الممدوح عن مكافأة الشاعر على مدحه لا يسـوّغ هجـاءه. فالفشـل فـي مكافـأة المديـح هو السـخرية أو الهجاء في حد ذاته. في كتابها «شعرية الشرعيّة الإسلامية»، تطبّق سوزان ستيتكيفيتش صياغـة مارسيل مـاوس علـى العلاقة بين الشـاعر والممـدوح، والعلاقـة المديـح والمكافـأة، فتقـول: «إن

(١) المرجع نفسه.

التبادل الطقوسي للمديح والمكافأة يرقى لتأسيس ميثاق بين الشاعر والممدوح، والحفاظ عليه[1]». إذا خالف الممدوح هذا الميثاق بعدم الإيفاء بالوعد من جانبه، فإن الأمر لن يتوقف على انكسار رباط التعامل بينهما، بل يبطل مديح الشاعر له[2]. هناك علاقة بين المديح والمكافأة المقدمة كمقابلٍ له. من خلال عدم مكافأة الشاعر، يثبت الممدوح تلقائياً أنه لا يتمتّع بالفضائل والخصال التي أسبغها الشاعر عليه. يوضّح ابن الرومي هذا الأمر للبحتري في هذه الأبيات:

بل لا أريغُ النوال من لَحِزٍ ... سيان مُمتاحُه ومُغْتَصَبهْ
ولا ألومُ الهجينَ إن سَبَقَتْ ... خيلٌ عِتاقٌ وخانَهُ عَصَبُهْ
كالمتبع المدحَ بالهجاء إذا ... ما المرءُ لم يَفْدِ عرضَهُ سَلَبُهْ
حسبُ امرئٍ مِنْ هجاءِ شاعرِهِ ... مدحٌ له فيه خاب مُنْقَلَبهْ
في المدحِ ذمٌّ لكل مُمتدحٍ ... حاردَ عند احتلابه حَلَبُهْ[3]

على الرغم من إدراكه أن عبيد الله ليس بالممدوح المثالي، فإنّ ابن الرومي المخلص والثابت على موقفه يواصل قصيدته بمديحٍ طويلٍ لأبي عبيد الله، مُثبتًا له ولاءه مرّة أخرى.

---

(١) سوزان ستيتكيفيتش، شعريّة الشرعية الإسلامية، ١٨١.

(٢) المرجع نفسه.

(٣) ابن الرومي، ديوان، ١: ٣٠٧.

لكن النصيحة المتعالية والواعظة التي أُلقيت على البحتري (الصديق) لا تكفي. فمن جديد، يهاجم ابن الرومي بصراحته وهجائِه اللاذع البحتري في قصيدةٍ أخرى بقافية الباء، لكنّه استخدم بحر البسيط هذه المرّة. تبدأ القصيدة بأبياتٍ عذبة، يتبعها بهجاءٍ صادمٍ. يوضّح محقق الديوان أن الأبيات الستة والثمانين التي بين أيدينا ليست سوى جزءٍ من قصيدةٍ أكبر، فالباقي ضاع مع الزمن[1]. تبدأ هذه القصيدة بنسيب يقدم صورة المحبوبة البعيدة (هند). تُوصَف هند بأنها تعيش في أُنس، غافلةً عن معاناة خليلها. يصف الشاعر بعد ذلك جمالها الجسدي بصور نموذجية شاعت في العصريين الجاهلي والإسلامي الأول:

ما أنسَ لا أنْسَ هنداً آخرَ الحِقَبِ    على اختلاف صُروفِ الدهر والعُقُبِ
يومَ انتحتْنا بسهميها مُسَالمةً    تأتي جُدَيْدَاتها من أوجه اللعبِ
تُذْوي الرجالَ وتشفيهم بمُبتسمٍ    كابن الغمامِ وريقٍ كابنة العنبِ
عَيْنَاءُ في وَطَفٍ قَنْوَاءُ في ذَلفٍ    لفَّاءُ في هيفٍ عجزاءُ في قَببِ
جاءت تَدَافَعُ في وشي لها حَسَنٍ    تدافُعَ الماء في وشيٍ من الحببِ
ليستْ من البحتُرياتِ القصارِ بُنىً    والشَّاربات مع الرُّعيان بالعُلبِ[2]

في البيت السادس يقلب ابن الرومي النسيب، موضحًا أن

---

(١) حسين نصار، ديوان ابن الرومي، ١: ٢٦٩.

(٢) ابن الرومي، ديوان، ١: ٢٦٩.

المقدمة الطلليّة العذبة والمحبوبة هند ليستا سوى تمهيد للهجاء الصادم واللاذع الذي يتبعه. هذا التحول المتطرّف لا ينطوي على تصادم أو تناقض، كما يرى فان خيلدر في مقالته «تصادم الأنواع». بل على العكس، التصادم أو التناقض الظاهر هنا هو في الحقيقة تحالف. إنه يثبت وعي ابن الرومي بالمحتوى النفسي لأقسام القصيدة، بطريقةٍ تسمح له بتوظيف متوالياتها المزاجية بفعالية وقوة لخدمة غرضه من الهجاء على نحوٍ أفضل. وهذا شيءٌ علّق عليه ابن الرومي نفسه في قطعته القصيرة المقتبسة سابقًا[1]، حيث وصف النسيب بأنه مقدمة استراتيجية، تجعل المستمع أكثر تأثرًا وتقبلًا لما سيأتي بعده.

هذه الاستراتيجية التي يصفها ابن الرومي في هذه القطعة ليست خاصة بالعصر العباسي. لكن الوعي بالاستراتيجية والتوسّع فيها علامتان من العلامات العبّاسية على الموقف الميتاشعري لتلك الفترة. لقد استخدم العديد من الشعراء السابقين -وبالأخص شعراء الهجاء كجرير- هذه الاستراتيجية التي وصفها ابن الرومي. في الواقع، يُعدّ جرير شاعراً معروفاً لدى الجمهور بتأليفه «أغزل بيتٍ» و«أهجى بيتٍ»[2]. والحقيقة

(١) المرجع نفسه، ١: ٣٢٨.

(٢) الأصبهاني، الأغاني، ٨: ٩، ٤٦.

أنه كثيرًا ما كان يستعرض هاتين المهارتين (الغزل والهجاء) في القصيدة الواحدة. فيفتتح بنسيبٍ عذب متبوعٍ بهجاءٍ لاذعٍ. إن هجاء جرير لقبيلة الفرزدق الذي استشهدنا به في ما سبق ويضم البيت الذي يصفه الأصفهاني بـ «أهجى بيت»، يبدأ في الواقع بمقدمة غزلية عذبة، تُفتتح بهذه الأبيات:

أَقِلّي اللَومَ عاذِلَ وَالعِتابا    وَقولي إِن أَصَبتُ لَقَد أَصابا
أَجَدِّكَ ما تَذَكَّرُ أَهلَ نَجدٍ    وَحَيّاً طالَ ما انتَظَروا الإِيابا
بَلى فَارفَضَّ دَمعُكَ غَيرَ نَزْرٍ    كَما عَيَّنتَ بِالسَرَبِ الطِبابا[1]

تُهيّئ هذه المقدمة تدريجيًّا للهجاء، والذي يضم البيت الذي يُعدّ أهجى بيتٍ.

فغُضّ الطرف إنك من نُميرٍ    فلا كعبًا بلغت ولا كلابا[2]

في هجومه المباشر على البحتري، يستخدم ابن الرومي استراتيجية جرير، لكنه يفعل ذلك بقرارٍ واعٍ. نجد هذا الموقف النقدي واضحاً في قطعته القصيرة المقتبسة أعلاه (ألم ترَ أنني قبل

(١) نقائض جرير والفرزدق، ٢: ٥٩٩-٦٠٠.

(٢) المرجع نفسه، ٢: ٦١٣. كانت عشائر نمير وكعب وكلاب فروعًا من قبيلة تميم التي ينتمي إليها كل من جرير والفرزدق. في هذا البيت، يصوّر جرير عشيرة نمير التي ينتمي إليها الفرزدق على أنها متواضعة على نحوٍ مخجل مقارنة بالعشائر الأخرى.

الأهاجي...). والفرق ما بين جمع جرير بين النسيب والهجاء وبين قطعة ابن الرومي القصيرة هو أنّ ابن الرومي يتحدث عن العملية ويكشفها في ملاحظة نقدية. تُعتبر قطعة ابن الرومي تأمّلًا في التلاعب بالحالات المزاجية الأصلية للقصيدة، وهو تلاعب يستخدمه شخصيًا في هجومه على البحتري. فكأن الافتتاحية الطلليّة العذبة تعمل على إثبات براعته الشعريّة، وتالياً قدرته على تقديم قصائد هجاء فعّالة ومدوّية[1]. من الواضح أن ابن الرومي هنا -وعلى خلاف جرير من قبله- يهتم أكثر بالحديث عن الشعر وفعالية القرارات الشعريّة التي يتخذها الشاعر. يصبح هذا أكثر أهمية عندما نفكر في أنّ قصيدته في الأساس هجومٌ شعريّ، ينتقد فيه شاعرًا آخر؛ من خلال وصف شعره بأنه ممل وغير مفهوم.

قُبْحاً لأشياءَ يأتي البحتريُّ بها   من شعره الغَثِّ بعد الكدّ والتَعَبِ
كأنها حين يُصْغي السامعون لها   ممن يُمَيِّزُ بين النَّبع والغَرَبِ
رُقَى العقاربِ أو هـذْرُ البُناةِ إذا   أضحوا على شَعَفِ الجدران في صخبِ[2]

---

(١) يوضّح حسين نصّار في حاشية له أن ابن الرومي، وبعد مصالحته مع البحتري، أعاد تدوير جزء من هذا النسيب واستخدمه لافتتاح قصيدة في مدح الحسن بن وهب. حسين نصّار، محقّق ديوان بن الرومي، ١: ٢٦٩.

(٢) ابن الرومي، ديوان، ١: ٢٧٠-٢٧١.

بعدها يتناول ابن الرومي مسألة السرقة الشعرية التي اتهم البحتريُّ بها عبيد الله من قبل. إنه لا يتهم البحتري بسرقة عباراتٍ أو أفكار من شعراء آخرين فحسب، بل يدَّعي أن كل شعره يقوم على نهب أشعار القدماء. ربما يكون هذا اتهامًا يستند إلى أنّ معظم نُقاد تلك الفترة اعتبروا البحتري أقرب الشعراء الحداثيين إلى الحساسية الشعريّة الكلاسيكية[1]. يقول ابن الرومي:

عبدٌ يُغير على الموتى فيسلبُهُمْ ... حُرَّ الكلامِ بجيشٍ غير ذي لَجبِ
ما إن تزالُ تراهُ لابساً حُللاً ... أسلابَ قومٍ مضوا في سالف الحِقَبِ
شِعْرٌ يُغير عليه باسلاً بطلاً ... ويُنشدُ الناسَ إياهُ على رِقَبِ
يقولُ مستمعوه الجاهلون به ... أحسنتَ يا أشعر الحُضَّار والغَيَبِ
حتى إذا كفَّ عن غاراته فَلَهُ ... شعرٌ يئنُّ مُقاسيه من الوَصَبِ[2]

إن إساءات البحتري الشعرية في نظر ابن الرومي أجلّ من أن تُغتفر. يقترح ابن الرومي ما يعدّه عقوبة عادلة:

نَكِّلْهُ إن أناساً قبله ركبوا ... بدون ما قد أتاهُ باسقَ الخَشبِ[3]

---

(١) يقول الآمدي في بداية كتابه «الموازنة»: «البحتري أعرابيّ الشعر، مطبوع، وعلى مذهب الأوائل، وما فارق عمود الشعر المعروف». الآمدي، ٣:١.

(٢) المرجع نفسه، ١: ٢٧١.

(٣) المرجع نفسه، ١: ٢٧٠.

يُظهر هذا التبادل وعيًا خاصًّا بالعصر العباسي. فهؤلاء الشعراء الثلاثة لا يَردُّون واحدهم على الآخر وحسب، بل يتفاعلون كذلك مع ثقافتهم النقديّة المعاصرة وانشغالاتها. تعمل القصائد في مواجهة بعضها البعض كتعليقاتٍ وتفسيراتٍ وتعقيبات. نحصل في خِضم هذه العملية على لمحةٍ لما وراء كواليس المديح. علاوةً على ذلك، يكشف هذا التبادل أفكارَ الشعراء حول هيكل قصيدة المديح النموذجية، ويفتحه أمام العديد من الإمكانيات. تعدّ قدرة الممدوح على مجاراة الشّاعر في معرفته الشعرية فضيلة إضافية مهمة له. وقد أثبت عبيد الله أنه خصمٌ كفء، وخاصّة بمساعدة شاعر بلاطه ابن الرومي.

يروي ابن رشيق قصة هذا التبادل، ويختمها بنهاية ظريفة. فإدراكًا منه لسمعة ابن الرومي كشاعر هجاءٍ لاذعٍ حادّ اللسان، وجد البحتري أنّ من الحكمة إصلاح الأمور وحماية نفسه من المزيد من الهجمات. يقول ابن رشيق: «وهجا ابن الرومي البحتري، وابن الرومي من علمت، فأهدى إليه تختَ متاعٍ وكيسَ دراهم، وكتب إليه ليريه أن الهدية ليست تقيةً منه ولكن رقةً عليه، وأنه لم يحمله على ما فعل إلا الفقر والحسد المفرط».

شـاعر لا أهابـه     نبحتنـي كلابُـهُ
إن مـن لا أعـزّه     لعزيـز جوابـه[1]

هـذا التبادل هو من تقليد المعارضـة والنقائض، لكن يمكن رؤيتـه من خلال عدسـات مختلفة. يمكن اعتباره تبادلًا طقوسـيًّا كما بحسـب سوزان سـتيتكيفيتش، واسـتخدامها لنظرية مارسيل مـاوس. وبالتالـي، يمكن اعتبـار التبادل مثالًا لانقـلاب المديح. يمكن اسـتخدامه أيضًا لدراسـة ديناميكيات الهجاء، بما في ذلك الانقلابـات، والمحـاكاة، والتجـاور المتأصـل فـي هـذا النـوع، بحسـب فـان خيلدر. عـلاوةً على ذلك، تكشـف هـذه التبادلات -في المستوى الشكلي- عن علاقة الشاعر بأسلافه (وبمعاصريه أيضًا)، سواء كان يستجيب لأعمالٍ محددة أو يتفاعل مع مكانتها وتأثيرها في التراث. في هذا السياق، يسمح عمل بول لوسينسكي حـول المعارضـة باستكشـاف مفاهيـم الأصالـة، حتى فـي النوع الذي يعتمد كثيرًا على المحاكاة، كما هو الحال في التبادل الذي تحدثنا عنه.

بيـد أنّ تركيزي كان منصبًّا علـى الطريقة التي حصل بها هذا التبادل في العصر العباسـي بين شاعرين (البحتري وابن الرومي)

(١) ابن رشيق، العمدة، ٩٩.

كانا بدرجاتٍ متفاوتة جزءًا من مدرسة شعر البديع التي تميّزت بالبُعد الميتاشعري. فبالإضافة إلى الوعي بالشعر الذي تناوله لوسينسكي، ينخرط هذا التبادل في عمليّة تعريف الشعر وأدواته في المستوى النظري التجريدي. ففي إطار المُعارضة، يتأمل الشاعر العباسي في الشكل الشعري نفسه، ويقدّم تعليقه على الدور الذي يلعبه هو، وعلى الدور الذي يلعبه خصمه. أمّا التبادل بين ابن الرومي والبحتري فهو بمثابة إرشادات أو مجموعة من التعليمات التي تتناول ديناميّات التبادل نفسه، والسياسة التي تحكمه، والأهم من ذلك كله، هو أفكار الشعراء حول وسيط التبادل المتمثل بالقصيدة.

# خاتمة

إن هذا الكتاب، كما يوحي عنوانه، لم يتبع مسارًا كرونولوجيًا. بدأ بالحداثيين العرب في القرن العشرين؛ نظرًا لسهولة الوصول إلى الأدوات والمصطلحات الخاصة بدراسة الميتاشعرية في أعمالهم. إن المساءلة الذاتية في الشعر العربي الحديث لا تشكّل سمةً واضحةً له وحسب، بل هي إيضاً صميم المُقترحات التي طرحتها هذه الشعر. كانت حركة الحداثة في جوهرها دعوة للتشكيك في الأشكال الشعرية الموروثة والأطر النقدية التي استرشدت بها. وهكذا، فإن الحداثة في الشعر العربي هي عمليّة تشكيك في التقاليد والبحث عن بدائل. يتجلى هذا البحث بشكل أوضح في تفكيك هيكل القصيدة. فمنذ أن هدم روّاد الشعر الحر عمود القصيدة العربية، تحولت كتابة الشعر العربي إلى بحثٍ دائمٍ عن البدائل، وعن طرق إضفاء الشرعيّة عليها. إن قصيدة التفعيلة تخلصت نسبياً من القيود الكلاسيكية، اتّجهت نحو شكلٍ أكثر حريةً، أدّى إلى ظهور قصيدة النثر. وأنتج ذلك إلى شعر ذهنياً أكثر تجريدًا، قادراً على معالجة القضايا النظرية بسهولة أكبر، ولكن بكثافةٍ إبداعيّة أقل.

ومـن خـلال الابتعـاد عـن أوزان الخليـل (أو بالأحـرى من خلال الانتقال إلى نظام التفعيلة)، وجد شعراء الشعر الحر طريقةً سهلة للخروج من المأزق الشكلي الذي وصل إليه الشعر العربي مع الكلاسـيكيين الجـدد ومعاصريهم. وفي التخلـي عن نموذج القصيـدة العموديـة، فقـد الحـوار مـع التـراث الأدبـي الكثير من إلحاحه. لقد سمحت النقلة التي قامت بها قصيدة التفعيلة بمزيدٍ مـن الحريـة لاستكشـاف القضايـا النقدية الأساسـية التـي أثارها مشـروع الحداثـة. وبالرغـم مـن أن حركة الشـعر الحـر أدت إلى ظهور بعض الأسـئلة المهمة للغاية المتعلقة بالشعر ووظيفته، إلا أنهـا حلّـت مسـألة القصيدة ببسـاطة؛ عن طريق التخلـي عنها، أو وصفهـا بأنهـا ليسـت ضرورية. ولهـذا، يمكن القول إن الشـعراء العـرب المعاصريـن، وبعـد قطعهـم العلاقـات الشـكلية أو على الأقل تفكيكها، باتوا يتحدّثون عن المسائل الميتاشعرية أكثر مما يمارسـونها. لقد وجدوا شـكلًا جديدًا يُمكِّنهـم من التحدث عن العلاقة الإشـكالية مع الشكل التقليدي. لا توفر لهم هذه الخطوة انفصالًا وحسب، بل تحوّل كذلك الكثير من قلقهم بشأن العملية الشـَعرية إلى موضوعٍ شـعريّ، قد يختارون أو يتجنّبون الاشتباك معه. يمكن اعتبار الميتاشعريّة في أعمال العديد من شعراء القرن العشـرين ترفًـا نظريًا أو تمارين ذهنية. عـلاوة على ذلك، جعلت

التصريحات المبكرة للحركة (كتلك التي أدلى بها الخال والملائكة وأدونيس) هذه التأملات النظرية مطلبًا للقصيدة العربية الحديثة أو شيئًا مُتوقّعًا منها.

كانت هناك أسئلة مماثلة تطارد الشعراء العباسيين. أسئلة بشأن القصيدة وتقاليدها. وكان على تأملاتهم وإنجازاتهم الشعرية أن تحدث في إطار الشكل ذاته الذي كانوا يتأمّلون فيه. أدى وعيهم الإبداعي بالتراث والتزامهم بالعمل ضمن معاييره، إلى بعض الملاحظات الحادة والثاقبة التي كان تصريحهم بها نظرياً أقل مما هو واضح في أشعارهم.

وعلى الرغم من أنّ إنجازات شعراء القرن العشرين، لا سيما من حيث الشكل والموسيقى، قد تكون أكثر وضوحًا وأسهل على التحديد من إنجازات المحدثين العباسيين، إلا أن الإنجازات النقدية للشعراء العباسيين رائدة وأصيلة بالقدر ذاته، وإن كانت دقيقة وكامنة على نحوٍ أكبر. إنها تمثّل معنىً مختلفًا للتجديد، يبرز بشكلٍ أوضح في إطار القديم، ويكتسب قوّةً وإلحاحًا من تمسّكه بما يتحداه ويسعى لتغييره. لم يكن مشروع البديع يهدف إلى خلق أشكالٍ جديدة، بقدر ما كان يهدف إلى إحداث ثورةٍ في الأشكال الموجودة من داخلها، وكشف النقاب عن شواغلها الداخلية، وإظهار جوهرها الشعري الحي.

وباستعارته لعدسة الميتاشعرية التي نُظر من خلالها إلى الشعر العربي في القرن العشرين، رمى هذا الكتاب إلى تسليط الضوء على بعض الإنجازات الرائدة التي حققها شعراء العصر العباسي، في محاولاتهم للتوفيق بين الشكل الشعري الراسخ وتطلّعاتهم الإبداعية. توضح عدسة الميتاشعرية أن إنجاز الشعراء العباسيين الأكبر كان في قدرتهم من داخل شكل شعريّ موروث على الإبداع من جهة، وعلى محاورة المؤسسة النقدية المحافظة التي عاصرتهم من جهة ثانية. وبذلك، عبَّروا عن هواجس وتطلعات تشغل الشعراء والفنانين في كل مكانٍ وزمانٍ.

# قائمة المراجع

## المراجع العربية

أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي. بيروت: منشورات مواقف، ١٩٧٠.

ـــــــ الثابت والمتحول: بحث في الإتباع والإبداع عند العرب. بيروت: دار العودة ١٩٧٤-١٩٧٨.

ـــــــ «بيان الحداثة». فاتحة لنهايات القرن: بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة. بيروت: دار عودة، ١٩٨٠. ٣١١-٣٤٠.

ـــــــ ديوان الشعر العربي. ٣ مجلدات. بيروت: دار الفكر، ١٩٨٦.

ـــــــ زمان الشعر. بيروت: دار العودة ١٩٧٢.

ـــــــ مقدمة في الشعر العربي. الطبعة الثالثة. بيروت: دار العودة بيروت ١٩٧٩.

ـــــــ «مقدمة». ديوان الشعر العربي. بيزوت: دار الفكر، ١٩٨٦.

ـــــــــ ها أنت أيها الوقت: سيرة شعرية ثقافية. بيروت: دار الآداب، ١٩٩٣.

الأصفهاني أبو الفرج. كتاب الأغاني. ٢٧ مجلدا. تحقيق: سمير جابر. بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٩٢.

الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر. الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري. مجلدان. الطبعة الثانية. تحرير: أحمد صقر. القاهرة: دار المعارف ١٩٧٢.

البحتري، أبو عبيدة الوليد بن عبيد الله. ديوان البحتري. تحرير: حسن كامل الصيرفي. القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٣.

ـــــــــ ديوان البحتري. بيروت: دار صادر، ١٩٦٦.

البرقوقي، عبد الرحمن. شرح ديوان المتنبي. ٤ مجلدات. بيروت: دار الكتاب العربي، ١٩٨٦.

بزيع، شوقي. العمل الشعري. مجلدان. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٥.

البستاني، بطرس. أدباء العرب في العصور العبّاسية، الطبعة الثالثة (بيروت: دار صادر، ١٩٣٢)، ١٧٤-١٧٦.

البياتَي، عبد الوهاب. العمل الشعري. مجلدان. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٥.

ـــــــــ تجربتي الشعرية، بيروت: منشورات نزار قباني، ٩٦٨.

التبريزي، الخطيب. شرح ديوان أبي تمام. تحقيق راجي الأسمر. بيروت: دار الخطاب العربي، ٢٠٠٥.
أبو تمام، حبيب بن أوس. ديوان أبي تمام. مجلدان. تحرير: محيي الدين صبحي. بيروت: دار صادر، ١٩٩٧.
التنيسي، الحسن بن علي بن وكيع. المنصف للسارق والمسروق منه: في إظهار سرقات أبي الطيب المتنبي. تحقيق: . محمد يوسف نجم. الكويت: السلسلة التراثية، ١٩٨٤.
الثعالبي، عبدالملك بن محمد. ثمار القلوب في المضف والمنسوب. القاهرة: دار نهضة مصر للطبع والنشر، ١٩٦٥.
الجرجاني، القاضي علي بن عبد العزيز. الوساطة بين المتنبي وخصومه. تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم ومحمد البجاوي. القاهرة: دار نهضة مصر، ١٩٦٩.
الجرجاني، عبد القاهر. دلائل الإعجاز. تحقيق: محمد رشيد رضا. بيروت: دار المعرفة، ١٩٨٢.
جعفر، عبد الكريم راضي. مفهوم الشعر عند السياب. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠٠٨.
ابن جني، أبو الفتح عثمان. الفتح الوهبي على مشكلات المتنبي. تحرير: محسن عياش. بغداد: مديرية الثقافة العامة، ١٩٧٣.
الجيوسي، سلمى الخضراء. «مقدمة». في الشعر العربي

الحديث: مختارات. نيويورك: مطبعة جامعة كولومبيا ، ١٩٨٧.

ـــــــ تحرير. الشعر العربي الحديث: مختارات. نيويورك: مطبعة جامعة كولومبيا، ١٩٨٧.

حسين، طه. حديث الأربعاء. مجلدان. بيروت: دار الكتاب اللبناني، ١٩٧٤.

الحصري، أبو إسحاق إبراهيم بن علي. زهر الآداب وثمر الألباب. مجلدان بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٩٧.

حور، محمد ابراهيم ووليد محمود خالص، محرران. شرح نقائض جرير والفرزدق، ٣ مجلدات. أبو ظبي: المجمع الثقافي، ١٩٩٢.

الخال، يوسف. الأعمال الشعرية الكاملة. بيروت: التعاونية اللبنانية للتأليف والنشر، ١٩٧٣.

ـــــــ الحداثة في الشعر. بيروت: دار الطليعة، ١٩٧٨.

درويش، محمود. أثر الفراشة. بيروت: رياض الريس للكتب، ٢٠٠٨.

الدغَيدي، أنيس. القصائد الممنوعة لنزار قباني. الطبعة الثالثة. القاهرة: كنوز للنشر، ٢٠٠٦.

ذو الرمّة، غيلان بن عقبة. ديوان ذو الرمة، مجلدان. تحقيق:

عبد القـدوس أبو صالح (دمشـق: مطبعة مجمع اللغة العربية، ١٩٧٣).

ابـن رشـيق القيروانـي، أبو علـي الحسـن. العمدة في نقد الشـعر وتمحيصـه، تحقيق: عفيـف نايف حاتوم (بيروت: دار صادر، ٢٠٠٣)، ١٧٨.

ابـن الرومـي، أبو حسـن علي. ديـوان ابن الرومـي. ٦ مجلدات. تحقيق: حسين نصار. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٣.

روميـة، وهـب. الرحلـة فـي القصيـدة الجاهليـة. بيـروت: اتحاد الكتّاب والصحفيين الفلسطينيين، ١٩٧٥.

زراقط، عبد المجيد. دراسة في مفهوم الشعر ونقده. بيروت: دار الحق، ١٩٩٨.

الزوزني، حسـين بن أحمد. شـرح المعلّقات السبع. بيروت: دار الجيل، بدون تاريخ.

السياب، بدر شاكر. ديوان. مجلدان. بيروت: دار عودة، ١٩٧١.

أبو شادي، أحمد زكي. «كلمة المحرر». أبولو (١٩٣٢): ٤-٥.

ـــــ الشفق الباكي. القاهرة: المكتبة السلفية ١٩٢٦.

شـلبي، سـعد إسـماعيل. مقدمة القصيدة عند أبي تمام والمتنبي. القاهرة: مكتبة الغريب، ١٩٨٣.

الصولي، أبو بكر محمد بن يحيى. أخبار أبي تمام. تحقيق: خليل محمود عساكر ومحمد عبده عزام ونظير الإسلام الهندي. بيروت: المكتب التجاري، بدون تاريخ.

الصيرفي، حسن كامل، تحقيق. ديوان البحتري. ٤ مجلدات. القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٢.

ضيف، شوقي. العصر العباسي الاول. القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٦.

ـــــــ العصر العبّاسي الثاني. القاهرة: دار المعارف، بدون تاريخ.

ابن طباطبا، أبو الحسن محمد بن أحمد. كتاب عيار الشعر الإسكندرية، المعارف، ١٩٨٠.

عبد الحميد، محمد محيي الدين، تحرير. شرح ديوان أبي تمام. مجلدان. القاهرة: مكتبة محمد علي صبيح، بدون تاريخ.

عبد الصبور صلاح. حياتي في الشعر. بيروت: دار العودة، ١٩٦٩.

عصفور، جابر. مفهوم الشعر: دراسة في التراث النقدي. القاهرة: دار الثقافة ١٩٧٨.

عطوان، حسين. مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الأول. القاهرة: دار المعارف ١٩٧٤.

علاق، عبد الفاتح. مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر. دمشق: اتحاد الكتاب العربي ٢٠٠٥.

علي أحمد يوسف. مفهوم الشعر عند الشعراء العباسيين. القاهرة: أنجلو المصرية، بدون تاريخ.

فخر الدين ، جودت. شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن عشر. الطبعة الثالثة. بيروت: دار الحرف العربي، ٢٠٠٤.

ـــــــ ليس بعد. بيروت: كتب رياض الريس، ٢٠٠٦.

ابن قتيبة، عبد الله بن مسلم. الشعر والشعراء. تحقيق: أحمد محمد شاكر. القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٦.

القط، عبد القادر. «مفهوم الشعر كما يصوّره كتاب الموازنة للآمدي». القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٢.

المرزوقي، أحمد بن الحسن المرزوقي. شرح ديوان الحماسة. ٤ مجلدات. تحقيق: أحمد أمين وعبد السلام هارون. القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٦٨.

المرزوقي، أحمد بن محمد. شرح مشكلات ديوان أبي تمام، تحقيق: عبد الله الجربوع. مكة: مطبعة التراث، ١٩٨٦.

ابن مقبل، تميم. ديوان بن مقبل، تحقيق: عزة حسن (دمشق: مديرية إحياء التراث، ١٩٦٢)، ١٣٦.

الملائكـة، نـازك. ديوان نـازك الملائكـة. مجلدان. بيـروت: دار العودة، ١٩٨٦.

ـــــ شظايا ورماد. بيروت: دار عودة، ١٩٧١.

أبـو نواس، الحسـن بن هانـي. ديوان أبـي نواس. تحريـر: أحمد عبد لمجيد الغزالي. بيروت: دار الكتاب العربي، ١٩٨٠.

# المراجع الأجنبية


Abbās, Iḥsān. "Kuthayyir b. ʿAbd al-Raḥmān (better known as Kut͟hayyir ʿAzzah)." In Encyclopaedia of Islam, 2nd ed., eds. P. Bearman, T. Bianquis, C. E. Bosworth, E. van Donzel, and W. P. Heinrichs. Leiden: Brill, 2012. Brill Online. http://referenceworks.brillonline.com/entries/encyclopaedia-of-islam-2/kuthayyir-b-abd-al-rahman-SIM-4587.

ʿAbdel-Hai, Moḥammad. "Shelley and the Arabs: An Essay in Comparative Literature." Journal of Arabic Literature 3 (1972): 72–89.

———. "A Bibliography of Arabic Translations of English and American Poetry (1830– 1970)." Journal of Arabic Literature 7 (1976): 120–150

Abū Deeb, K. "Al-D̲jurd̲jānī, Abū Bakr ʿAbd al-Ḳāhir b. ʿAbd al-Ra_ḥmān (d. 471/1078)." In Encyclopaedia of Islam, 2nd ed., eds. P. Bearman, T. Bianquis, C. E. Bosworth, E. van Donzel, and W. P. Heinrichs. Leiden: Brill, 2012. Brill OnL line. http://referenceworks.brillonline.com/entries/encyclopaedia-of-islam-2/al-djurdjani-SIM-8516.

Arazi, A. "Al-Nābighah al-Dhubyānī." In Encyclopaedia of Islam, 2nd ed., eds. P. Bearman, T. Bianquis, C. E. Bosworth, E. van Donzel, and W. P. Heinrichs. Leiden: Brill, 2010. Brill Online.http://referenceworks.brillonline.com/entries/encyclopaediaof-islam-2/al-nabigha-al-dhubyani-SIM-5703.

al-ʿAẓmah, Nazeer. "The Tammūzī Movement and the Influence of T. S. Eliot on Badr Shākir al-Sayyāb." Journal of the American Oriental Society 88.4 (1968): 671–678.

Azouqa, Aida. "Al-Bayātī and W. B. Yeats as Mythmakers: A Comparative Study." Journal of Arabic Literature 30.3 (1999): 259–285.

———. "Metapoetry between East and West: ʿAbd al-Wahhāb al-Bayātī and the Western Composers of Metapoetry—a Study of Analogies." Journal of Arabic Literature 39 (2008): 38–71.

Badawi, M. M. "From Primary to Secondary Qaṣīdas: Thoughts on the Development of Classical Arabic Poetry." Journal of Arabic Literature 11 (1980): 1–31.

———. A Critical Introduction to Modern Arabic Poetry. London: Cambridge University Press, 1975.

———. A Short History of Modern Arabic Literature. Oxford, UK: Clarendon Press, 1993.

Baker, Dorothy. Mythic Masks in Self-Reflexive Poetry: A Study of Pan and Orpheus. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1986.

Bawardi, Basiliyus. "Unsī al-Hājj and the Metapoetic Text: Writing Hybridization." Middle Eastern Literature 10.1 (2007): 35–55.

Beeston, A. F. L. "Al-Ḥīra." In Encyclopaedia of Islam, 2nd ed., eds. P. Bearman, T. Bianquis, C. E. Bosworth, E. van Donzel, and W. P. Heinrichs. Leiden: Brill, 2010. Brill Online. http://

referenceworks.brillonline.com/entries/encyclopaedia-of-is-
lam
-2/al-hira-SIM_2891.

Bencheikh, J. E. "Khamriyya." In Encyclopaedia of Islam, 2nd ed., eds. P. Bearman, T. Bianquis, C. E. Bosworth, E. van Donzel, and W. P. Heinrichs. Leiden: Brill, 2012. Brill Ona line. http://referenceworks.brillonline.com/entries/encyclopaedia-of-islam-2/khamriyya-COM_0491.

Blachère, R. "Al-Mutanabbī." In Encyclopaedia of Islam, 2nd ed., eds. P. Bearman, T. Bianquis, C. E. Bosworth, E. van Donzel, and W. P. Heinrichs. Leiden: Brill, 2012. Brill Ona line.http://referenceworks.brillonline.com/entries/encyclopaedia-of-islam2/al-mutanabbi-COM_0821.

Bloom, Harold. The Anxiety of Influence. London: Oxford University Press, 1973.

Boudot-Lamotte, A. "Shawḳī, Aḥmad." In Encyclopaedia of Islam, 2nd ed., eds. P. Bearman, T. Bianquis, C. E. Bosworth, E. van Donzel, and W. P. Heinrichs. Leiden: Brill, 2012. Brill Online. http://referenceworks.brillonline.com/entries/encyclopaediaof-islam-2/shawki-SIM_6878.

Boullata, Issa. "Encounter between East and West: A Theme in Contemporary Arabic Novels." Middle East Journal 30.1 (1976): 49–62.

Cantarino, Vincente. Arabic Poetics in the Golden Age: Selection of Texts Accompanied by a Preliminary Study. Leiden: Brill, 1975.

Conte, Gian Biagio. "Love without Elegy: The Remedia Am-

oris and the Logic of a Genre." Poetics Today 10.3 (1989): 441–469.

———. The Rhetoric of Imitation: Genre and Poetic Memory in Virgil and Other Latin Poets. Ed. Charles Segal. Ithaca: Cornell University Press, 1986.

Doubrovsky, Serge, and Carol Bové. "The Place of the Madeleine: Writing and Phantasy on Proust." Boundary 2 4.1 (Autumn 1975): 107–134.

Eliot, T .S. "Tradition and the Individual Talent." In The Wasteland and Other Writings. New York: Modern Library, 2002.

Farrin, Raymond K. "Poetics of Persuasion: Abū Tammām's Panegyric to Ibn Abī Du'ād." Journal of Arabic Literature 34.4 (2003): 221–251.

Finke, Michael. Metapoesis: The Russian Literary Tradition from Pushkin to Chekhov. Durham, NC: Duke University Press, 1995.

Frank, Armin Paul. Literatur zwischen Extremen. Berlin: Walter de Gruyter, 1977.

Freeman-Grenville, G. S. P. "al-Zandj (a.)." In Encyclopaedia of Islam, 2nd ed., eds. P. Bearman, T. Bianquis, C. E. Bosworth, E. van Donzel, and W. P. Heinrichs. Leiden: Brill, 2010. Brill Online. http://referenceworks.brillonline.com/entries/encyclopaedia-of-islam-2/al-zandj-COM_1379.

Gelpi, Albert, ed. Wallace Stevens: The Poetics of Modernism. London: Cambridge University Press, 1985.

Gimaret, D. "Muʿtazila." In Encyclopaedia of Islam, 2nd ed., eds. P. Bearman, T. Bianquis, C. E. Bosworth, E. van Donzel,

and W. P. Heinrichs. Leiden: Brill, 2010. Brill Online. http://referenceworks.brillonline.com/entries/encyclopaedia-of-islam-2/mutazila-COM_0822.

Huri, Yair. "The Queen Who Serves Her Slaves: From Politics to Metapoetics in the Poetry of Qāsim Ḥaddād." Journal of Arabic Literature 34.3 (2003): 252–279.

———. The Poetry of Saʿdī Yūsuf: Between Homeland and Exile. Brighton: Sussex Academic Press, 2006.

Gruendler, Beatrice. Medieval Arabic Praise Poetry: Ibn al-Rūmī and the Patron's Redemption. New York: Routledge-Curzon, 2003.

Jabra, Jabra I. "The Rebels, the Committed and the Others: Transitions in Arabic Poetry Today." In Critical Perspectives on Modern Arabic Poetry, ed. Issa Boullata, 191–205. Washington, D.C. Three Continents Press, 1980.

Jacobi, Renate. "The Camel Section of the Panegyrical Ode." Journal of Arabic Literature 13 (1982): 1–22.

Jakobson, Roman. "Linguistics and Poetics." In Language in Literature, ed. Krystyna Pomorska and Stephen Rudy. Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press, 1987.

Kennedy, H. "al-Muwaffaḳ Ṭalḥa b. Dja'far." In Encyclopaedia of Islam, 2nd ed., eds. P. Bearman, T. Bianquis, C. E. Bosworth, E. van Donzel, and W. P. Heinrichs. Leiden: Brill, 2010. Brill Online. http://referenceworks.brillonline.com/entries/encyclopaedia-of-islam-2/al-muwaffak-SIM_5678.

Khouri, Mounah A. "Lewis ʿAwaḍ: A Forgotten Pioneer of the

Free Verse Movement." In Critical Perspectives on Modern Arabic Poetry, ed. Issa Boullata, 206–213. Washington, D.C.: Three Continents Press, 1980.

Lane, Edward William. An Arabic-English Lexicon. 8 vols. Beirut: Librairie du Liban, 1968.

Latham, J. D., and C. E. Bosworth. "al-Thughūr (a.)." In Encyclopaedia of Islam, 2nd ed., eds. P. Bearman, T. Bianquis, C. E. Bosworth, E. van Donzel, and W. P. Heinrichs. Leiden: Brill, 2010. Brill Online. http://referenceworks.brillonline.com/entries/encyclopaedia-of-islam-2/al-thughur-COM_1214.

Lewis, B. "ʿAlī b. Muḥammad al-Zandjī, known as Ṣāḥib al-Zandj." In Encyclopaedia of Islam, 2nd ed., eds. P. Bearman, T. Bianquis, C. E. Bosworth, E. van Donzel, and W. P. Heinrichs. Leiden: Brill, 2012. Brill Online. http://referenceworks.brillonline.com/entries/encyclopaedia-of-islam-2/ali-b-muhammad-al-zandji-SIM_0515.

Losensky, Paul E. "The Allusive Field of Drunkenness: Three Safavid-Moghul Responses to a Lyric of Bābā Fighānī." In Reorientations: Arabic and Persian Poetry, ed. Suzanne Stetkevych, 225–262. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

McKinney, Robert. "Ibn Al-Rūmī's Contribution to the 'Nautical Raḥīl' Tradition: The Expression of Meaning through Form and Structure." Journal of Arabic Literature, 29.1 (1998): 95–133.

———. The Case of Rhyme versus Reason: Ibn al-Rūmī and His Poetics in Context. Leiden: Brill, 2004.

Miller, David L. "Authorship, Anonymity, and The Shepheardes Calender." Modern Language Quarterly 40.3 (1979): 219–236.

Monroe, James T. "Oral Composition in Pre-Islamic Poetry." Journal of Arabic Literature 3 (1972): 1–53.

Monte, Steven. Invisible Fences: Prose Poetry as a Genre in French and American Literature. Lincoln: University of Nebraska Press, 2000.

Moreh, Shmuel. Modern Arabic Poetry, 1800–1970: The Development of Its Forms and Themes under the Influence of Western Literature. Leiden: E. J. Brill, 1976.

Mukarovsky, Jan. "Poetic Reference." In Semiotics of Art: Prague School Contributions, ed. Ladislav Matejak and Irwin Titunik, 155–163. Cambridge, MA: MIT Press, 1976.

Neruda, Pablo. Selected Poems: A Bilingual Edition. Ed. Nathaniel Tarn. Trans. Anthony Kerrigan, W. S. Merwin, Alastair Reid, and Nathaniel Tarn. New York: Delacorte Press, 1972.

Ong, Walter J. "The Writer's Audience Is Always Fiction." PMLA 90.1 (1975): 9–22.

Ouyang, Wen-Chin. Literary Criticism in Medieval Arabic-Islamic Culture. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1997.

Pavlou, Maria. "Meta-poetics, Poetic Tradition, and Praise in Pindar Olympian 9." Mnemosyne 61 (2008): 563–564.

Popovic, A. "al-Zandj (a.)," In Encyclopaedia of Islam, 2nd ed., eds. P. Bearman, T. Bianquis, C. E. Bosworth, E. van Donzel,

and W. P. Heinrichs. Leiden: Brill, 2012. Brill Online. http://referenceworks.brillonline.com/entries/encyclopaedia-of-islam-2/al-zandj-COM_1379.

Rodgers, Audrey. The Universal Drum: Dance Imagery in the Poetry of Eliot, Crane, Roethke, and Williams. University Park: Pennsylvania State University Press, 1979.

al-Mūsawī, Muḥsin Jāsim. "Dedications as Poetic Intersections." Journal of Arabic Literature 31.1 (2000): 1–37.

Noorani, Yaseen. "Heterotopia and the Wine Poem in Early Islamic Culture." International Journal of Middle Eastern Studies 36 (2004): 345–366.

Said, Edward. Beginnings: Intention and Method. New York: Columbia University Press, 1985.

Schoeler, Gregor. "On Ibn Al-Rūmī's Reflective Poetry: A Poem on Poetry." Journal of Arabic Literature 27 (1996): 22–36.

Segal, Charles. "Introduction." In The Rhetoric of Imitation: Genre and Poetic Memory in Virgil and Other Latin Poets, by Gian Biagio Conte, 7–18. Ed. Charles Segal. Ithaca: Cornell University Press, 1986.

Sells, Michael. "Guises of the Ghūl: Dissembling Simile and Semantic Flow in the Classical Arabic Nasīb." In Reorientations: Arabic and Persian Poetry, ed. Suzanne Stetkevych, 130–164. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

Seybold, John. "The Earliest Demon Lover: The Ṭayf al-Khayāl in al-Mufaḍḍalīyāt." In Reorientations: Arabic and Persian Poetry, ed. Suzanne Stetkevych, 180–189. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

Sperl, Stefan. "Islamic Kingship and Arabic Panegyric Poetry in the Early Ninth Century." Journal of Arabic Literature 8 (1977): 20–35.

———. Mannerism in Arabic Poetry: A Structural Analysis of Selected Texts. New York: Cambridge University Press, 1989.

Stetkevych, Jaroslav. Arabic Poetry and Orientalism. ed. Walid Khazendar. Oxford: St. John's College Research Centre, 2004.

———. "A Qaṣīdah by Ibn Muqbil: The Deeper Reaches of Lyricism and Experience in a Mukhaḍram Poem; An Essay in Three Steps." Journal of Arabic Literature 37.3 (2006): 303–354.

———. "Toward an Arabic Elegiac Lexicon: The Seven Words of the Nasīb." In Reorientations: Arabic and Persian Poetry, ed. Suzanne Stetkevych, 58–129. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

———. The Zephyrs of Najd: The Poetics of Nostalgia in the Classical Arabic Nasīb. Chicago: University of Chicago Press, 1993.

Stetkevych, Suzanne. "From Text to Talisman: al-Buṣīrī's Qaṣīdat al-Burdah (Mantle Ode) and the Supplicatory Ode." Journal of Arabic Literature 37.2 (2006): 145–189.

———. Abū Tammām and the Poetics of the Abbasid Age. Leiden: E. J. Brill, 1991.

———. The Mute Immortals Speak: Pre-Islamic Poetry

and the Poetics of Ritual. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1993.

———. The Poetics of Islamic Legitimacy: Myth, Gender, and Ceremony in the Classical Arabic Ode. Bloomington: Indiana University Press, 2002.

———. "Toward a Redefinition of "Badī'" Poetry." Journal of Arabic Literature 12 (1981): 1–29.

Van Gelder, G. J. H. "The Abstracted Self in Arabic Poetry." Journal of Arabic Literature14 (1983): 22–30.

———. Beyond the Line: Classical Arabic Critics on the Coherence and Unity of the Poem. Leiden: E. J. Brill, 1982.

———. "The Terrified Traveler: Ibn al-Rūmī's Anti-Raḥīl." Journal of Arabic Literature 27.1 (1996): 37–48.

———. "Genres in Collision: Nasīb and Hijā'." Journal of Arabic Literature 21.1 (1990): 14–55.

———. "Muḥdathūn (a.)." In Encyclopaedia of Islam, 2nd ed., eds. P. Bearman, T. Bianquis, C. E. Bosworth, E. van Donzel, and W. P. Heinrichs. Leiden: Brill, 2012. Brill Online. http://referenceworks.brillonline.com/entries/encyclopaedia-of-islam-2/muhdathun-SIM_8846.

Von Grunebaum, Gustave E. "The Concept of Plagiarism in Arabic Theory." Journal of Near Eastern Studies 3.4 (1944): 234–253.

Wagner, E. "Abū Nuwās al-Ḥasan b. Hānī al-Ḥakamī." In Encyclopaedia of Islam, 2nd ed., eds. P. Bearman, T. Bianquis, C. E. Bosworth, E. van Donzel, and W. P. Heinrichs. Leiden: Brill, 2010. Brill Online. http://referenceworks.brillonr

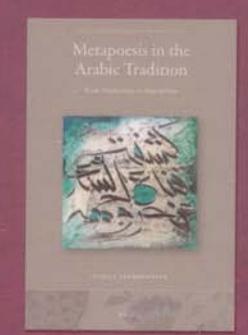
line.com/entries/encyclopaedia-of-islam-2/abu-nuwas-SIM_0241.

Wellek, Rene. Discriminations: Further Concepts of Criticism. New Haven, CT: Yale University Press, 1971.

Whitman, Walt. Leaves of Grass: Comprehensive Reader's Edition. Ed. Harold Blodgett and Sculley Bradley. New York: New York University Press, 1965.

Zizek, Slavoj. Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture. Cambridge, MA: MIT Press, 1991.

Zubaidi, A. M. K. "The Apollo School's Early Experiments in 'Free Verse.'" Journal of Arabic Literature 5 (1974): 17–4.




# الميتاشعريّة في التراث العربي

## من الحداثيين إلى المُحدَثين

يسلّط هذا الكتابُ الضوء على مرحلةٍ في التراث الشعري العربي تُعتبر ثوريةً في إنجازاتها، ومتميّزةً بوعي شعرائها بأنفسهم؛ باعتبارهم مسؤولين عن إبداع شيءٍ جديد. إنّه على الرغم من الاعتراف بأهمّية التجربة العباسية، إلا أن معظم النقاد الأدبيين لا يُشرِكونها في النقاشات التي تتناول الشعر الحديث في القرن العشرين. وفي النّهج الزمني الخطّي، نجدها تتعرض للإبعاد أو الدفع للوراء. إنّني أرى أن من الأهمية بمكان أن نربط بين المُحدَثين وبين مشروع الحداثة العربيّة؛ أن نُدخِل الشعراء العباسيين من أمثال أبي تمام وابن الرومي والبحتري، وبالتأكيد المتنبي الذي أتى في وقتٍ لاحق، في المناقشة التي تدور حول الشعر العربي واتجاهاته في عصرنا الحالي. توفّر لنا مقابلة مشروع المُحدثين وحركة الشعر الحر رؤى مُتبصّرة بالغة الأهمّية حول ما نعنيه تحديدًا بقولنا "التغيير الشعري" و "الثورات الشعرية"، وحتى الصّفات التي نستخدمها لوصف القصائد أو الحركات الشعرية، مثل "أصلي" أو "جديد"

ISBN 978-603-03-7485-4





